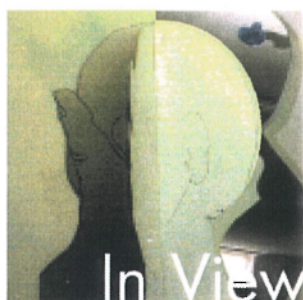


LEITNER SÁNDOR
DOKTORI ÉRTEKEZÉS



In View Art

Leitner Sándor festőművész, főiskolai tanár

*Nyitott mű létrehozása,
képzőművészeti lehetőségeinek
feltárása alkotói munkásságomban,
nóvum jellegű működőképes modell
kidolgozása, bemutatása
és adekvát műfaji meghatározása*

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: KESERÜ ILONA

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR, 2001

Tartalom

1	Az értekezés szerkesztési elvei	4
2	Előzmények szubjektív vonatkozásai	7
3	A témaválasztás közvetlen alkotástani előzményei	11
4	A hipotézis felállításának elméleti és alkotástani vonatkozásai	25
5	Hipotézis	28
6	Kontinuitás	32
7	A kutatási-alkotási program módszertani elvei	52
8	Alkotói program	54
9	In View Art	85
10	Műfaji értelmezés	119
11	Konklúziók	139
12	Kép tár 1.	144
13	Kép tár 2.	150
14	Bibliográfia	154

Az értekezés műfaji kereteit jelentősen meghatározza, hogy egy alkotói program megvalósulását szükséges követnie és dokumentálnia. Ehhez jól követhető, átlátható szerkesztettséget kívántam biztosítani. Személyes alkotómunkám elveinek érvényesítését és átláthatóságát biztosító szerkezetet választottam.

Előzmények szubjektív vonatkozásai, az alkotói munkásságom indulásától megélt események, jelenségek és tények feltárásával, a magyar művészeti közélet jelenségeivel, néhány nemzetközi vonatkozás tükrében képzőművészeti gondolkodásmódom alakulását hivatott bemutatni.

A témaválasztás közvetlen alkotástani előzményei az előkészítő időszak művészeti alkotótevékenységének jellemzőiről kívánnak tájékoztatást adni, betekintést engedve a gondolkodási folyamatokba abban az időszakban készült műalkotások reprodukcióinak segítségével.

A hipotézis felállításának elméleti és alkotástani alapjai részben a feladatkitűzés, program-meghatározás körülményeit elemzi.

Alkotástani előzmények bemutatásával, a témaválasztás háttérét és a hipotézis felállítását, majd annak megfogalmazását rögzíti. A kutatási-alkotási program módszertanainak bemutatásával vezetem be az alkotói program bemutatását.

A fő téma, a program megvalósulásának kifejtése. Ez tartalmazza a feladatvégzés kibontását, annak leírását, a kivitelezési technika és a működést biztosító technológiák részletes feltárását, a működőképesség elemzését.

Ezt követi a tartalmi kifejtés szövegtükrei mellé rendezett műrészletek összefoglalására az In View Art alkotói szándék megvalósulását jelentő reprodukciók tára.

A műfaji értelmezés kitekintő részében munkásságom mostani alkotásaiban fellelhető gondolkodásbéli és képi kifejezési elemek, valamint az élő műfaji kategóriák és jellemzőik összehasonlítását végzem el a külföldi és a hazai, szubjektív módon válogatott képzőművészeti jelenségek tükrében, alkotói szándékom és a megjelenés sajátosságai alapján műegyütteseim műfaji besorolási igényével, megnevezésével.

A konklúziók az elvégzett munka eredményeinek összefoglalását teszik meg.

A kontinuitás részben az eddigi alkotó munkásságomban az egymásraépülő gondolkodásmód és annak szerves tartalmi és formai jegyeit foglaltam össze.

A tipográfiai arculat kialakításánál meghatározó szempont volt számomra a részek egészhez viszonyított helyzetének megítélhetősége, az olvashatóság biztosítása, a szöveges részek és képi mellékletek tartalmi szinkronizálása, a hivatkozások könnyű ellenőrzési lehetősége.

Az egyes fejezetek mindig új oldalon kezdődnek. A fejezet minden oldalán feltüntetett az előfejen a fejezet címe. Az élőláb az adott oldalon rögzíti a felhasznált hivatkozásokat, az együttértékelés lehetőségét adva. A szöveghasábok gerinc melletti sávjába kerültek azok a megjegyzések, amelyek a műfaji keretbe tartalmilag nehezen illeszthetők, de közlésük segít következtetések árnyaltabb megközelítésében.

A képes mellékletek több változatát alkalmaztam funkciókhoz kötődően. A leíró és elemző szöveges hasábokat tartalmilag összerendezetten a gerincbe kötött képsorok kísérik. Közéjük rendeztem a műtárgyak vagy műtárgyrészletek tartalom szempontjából fontos azonosítási adatait.

Az alkotási program bemutatásánál a hasonlóan elhelyezett ábrázolatok a műhelymunka során készült képeket, azok részleteit sorakoztatják fel az alkotói műhelymunkába való betekintést biztosítva pl. a performance cselekményének, vagy egyes műtárgyak különböző nézeteinek az alkalmazott világítási értékek változó hatásainak bemutatására.

A mozgásfolyamatok, az időbeliség, mint a jelenség lehetséges képi hordozói jellemző képi fázisok raszteres összerendezésével önálló oldalon jelennek meg.

A műalkotás értékűként kezelt reprodukciók, enteriőr részletek önállóan jelennek meg egy-egy oldalon, léníával lehatárolt felületen a képeket közlő oldalakon a szükséges adatok feltüntetésével.

A bibliográfia rész sajátos egységként Kép Tárat hoztam létre az elemzésre került saját munkák és a kitekintést adó egyéb alkotások bemutatására. Az a műalkotás, mely egyszer már hivatkozási számot kapott, az minden új összefüggésben való említéskor is azonos számjelöléssel újra visszakereshető.

Az értekezés tartalmi sorrendjében történő tájékozódás megkönnyítésére a tartalomjegyzéket a tanulmány elején, a bibliográfiát, a címleírásokat a feladatmegoldás során felhasznált művekről utolsó részként helyeztem el.

Törekedtem a tipográfiai arculat kialakításánál arra, hogy formailag is egységben legyen a tartalommal és a műfaj keretein belül maradjon.

2 Előzmények szubjektív vonatkozásai

Választott programom szemléleti és alkotástani előzményei a hatvanas évek utolsó negyedéig nyúlnak vissza. Ezért ítélem fontosnak, hogy számba vegyem annak az időszaknak számomra érzékelhető, fontos jelenségeit és történéseit. Ahogy láttam, ahogy ma arra visszatekintve emlékezek. Valószínű, hogy szubjektív ez az értékelés, de a szubjektivitásában rejlik az objektivitása, értekezésem témája és alkotóprogramom szempontjából.

A kisvárosi környezet, a vidék viszonylagos kulturális elzártsága, a szerény lehetőségű, tisztességes iparos család kultúrára éhes, a gyermeket továbbtanulásra biztató, meleg családi környezete összességében sem tette lehetővé számomra a képzőművészet kortárs jelenségeibe való betekintést. Így számomra akkor nem létezett a Magyarországon '57-ben megrendezett első absztrakt kiállítás, ugyanúgy, mint az 1966-os Stúdió-kiállítás.

Lantos majd Martyn Ferenc gondoskodó szellemi segítsége mellett (hatvanas évek vége) a képzőművészeti almanach első kötete nyitott számomra először ablakot a kortárs képzőművészet világára.

1969-ben jelenik meg a Corvina kiadásában az 1-es számmal jelölt Képzőművészeti almanach, melyet követ egy év múlva a 2-es, majd utána két év kihagyásával utolsóként a 3. kötet.

„Az almanach egy művészeti évkönyv szerepét vállalva, az akkori magyar és kisebb mértékben a mai külföldi képzőművészetet kívánja bemutatni tájékoztató cikkek, kritikák, tanulmányok, dokumentumok, kiállítási hírek, műteremlátogatás, körkérdés formájában és csaknem 200 reprodukció kíséretében.”¹

Az előszó racionális érveléssel igazolja úttörő szerepvállalásának fontosságát. „Egyetlen művészeti folyóiratunk, a »Művészet« kevés ahhoz, hogy elegendő tájékoztatást nyújtson a képzőművészetről.”²

1970. Műcsarnok

xx. századi magyar származású művészek külföldön – Etienne Beöthy, Breuer Marcell, Csáky József, Hantai Simon, Kepes György, Moholy-Nagy László, Pán Márta, Schöffner Miklós, Pierre Székely, Victor Vasarely – (katalógus, plakát) Rendezte: Passuth Krisztina. A kiállítás nem foglalkozik a fiatalabb generáció művészeivel.

1970. Műcsarnok

Kondor Béla-kiállítás
Schaár Erzsébet-kiállítás
Vilt Tibor-kiállítás

1971. február 27. – március 21.

„Új művek”: Anna Margit, Bálint Andre, Hencze Tamás, Haraszty István, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Nádler István, Vilt Tibor – a nagyszabású árlaton először szerepeltek a fiatal avantgarde művészek.

1971. március 26. – a Magyar Nemzet tájékoztató fóruma, „Az ötödik »T«, avagy tutti-frutti a Műcsarnokban” – „Tiltás helyett tiltakozás” címeken jelentek meg kritikák.

1. Képzőművészeti almanach. Corvina, Budapest, 1969. 7. oldal 2. bek.

2. Uo.: 7. oldal 1. bek.

3. Uo.: 7. oldal 1. bek.

4. Uo.: 7. oldal 1. bek.

5. Uo.: 7. oldal utolsó bek.

„...a Szépművészeti Múzeum Modern Osztályán is csak néhány xx. századi művel találkozhatunk.”³

„A Magyar Nemzeti Galéria, amely a budapesti múzeumok közül elsősorban hivatott arra, hogy összegyűjtse és bemutassa a mai magyar művészetet, csupán töredékes és korlátozott nagyságú gyűjteménnyel rendelkezik, amelynek kellő ütemben és arányban való fejlesztésére nincs módja.”⁴

A kiadói – (a hozzá tartozó szakírók felvállalt szellemisége) – felelősségvállalás egyértelmű az előszó utolsó gondolatában: „Az almanach talán több is lehet, mint a kor többé-kevésbé hű »tükre«, dokumentum – és forrásértéke is becsessé teheti a kortárs művészet közönsége és kutatói számára.”⁵

1972-ben a kiváló szerzőgárda szakíróinak misszió értékű etikus tájékoztatási igénye ebben a formában utolsó lehetőségét éli meg a harmadik kötet összeállításával.

A misszió – miközben felmutatja a kortárs alkotók számára a részben kortárs klasszikusokat (Vajda, Ámos, Bortnyik, Uitz, Korniss, Barcsay, Martyn, Bálint, Anna Margit), felmutatja az új nemzedék tehetségeit is (Deim, Tóth Endre, Lakner, Gyémánt, Bak, Nádler, Keserű), hogy a témám okán inkább csak a festőket említsem, összevetve a világ vezető képzőművészeti arculatával és képviselőikkel. Értékfelmutatás és orientálás – mindez azon időszakban zajlik –, amikor csak néhány év, egy időpillanat választ el bennünket a Pécsi Műhely alakulásának első pillanataitól, a Technika Háza alagsori szakköri helyiségétől, mint tethelytől. Kismányoki, Ficzek és Pinczehelyi akkoriban zománcképeit csomagokba kötözgetve szállítgatta vonaton olyan kultúrházakba, ahol befogadták alkotásaikat zsűrizés nélkül is. Amikor Martyn Ferenc késsel-villával fogyasztotta egy-egy sült krumpliból álló vacsoráját intelligenciájának kiművelt, megértő, de meg nem alkuvó felsőbbrendűségével.

A kitekintés lehetőségét – és csak keveseknek megadatott külföldre utazás – a határokon átszivárgó kortárs külföldi kiállítások katalógusai adták. Ebben a helyzetben és körülmények között a megjelenő művészeti almanachok információt adó értéke számomra felbecsülhetetlen volt. A Műcsarnokban már akkor volt kortárs külföldi anyag, de még nem volt a Léger- és Picasso-kiállítás. A Bernáth-iskola szellemisége határozta meg a Képzőművészeti Főiskola festőképzését, de Barcsay már befejezte szentendrei üvegmozaikját. Hincz Gyula európaisága átvilágított a határokon és születőben voltak

En akkor a nonfiguratív víz-fény értelmezéseimmel, mások a zománc dekoratív absztrakt lehetőségeinek a bűvkörében éltek Lantos hatása következtében.

Schaár Erzsébet egyéni tragédiájában fogant hungarocell testű nőalakjai. Eközben a nyugati világot elkápráztatta a magyar Vasarely, Nicolas Schöffer, Rauschenberg és magyar követőjének, Lakner Lászlónak a munkássága (1969, Műcsarnoki kiállítás).

1965–1969 főiskolai éveimként datálhatók. Most visszatekintve úgy tűnik, esetemben is a szükség, a véletlenek összjátéka teremtette meg tanulási lehetőségeimet. Gimnáziumi éveim alatt Ruisz György által a Szőnyi-féle posztimpresszionizmus szemlélete által meghatározott szakmai képzésben részesültem a Bernáth-iskola felé készített orientációval. Főiskolai éveim alatt hasonló alkotói indíttatású és festői invenciójú mesterek keze alatt dolgozva az átírva történő képi kifejezési formák iránti vonzódásom első megerősítéseit Soltra Elemértől kaptam. Domanovszky és Barcsay tanársegédeként kialakított alkotói és pedagógiai ráérzéseivel, a szellemi lehetőségek kereteit feszegető gondolkodásmódjával Martyn és Lantos felé irányított.

Ez az időszak a magyar képzőművészeti életben a társadalmi élet kulturális kereteinek meghatározó beszabályozottsága következtében az ún. vidék számára a kirekesztettség állapotát jelentette. A Budapesti zajló művészeti, művészetszocializációs folyamatok „féllegális” és legális színterei csak nehezen tudtak vidéken megteremtődni. Így az európai és világfolyamatoktól nagy elszigeteltségben élő hazai képzőművészeti életben az értékviszonyok sajátosan alakultak. Egy-egy művészeti alkotásban megtestesülő képzőművészeti tett a konvenciókat lebontani akaró állásfoglalása, szűk kultúrkörön belüli jelentősége nem is érezte a valódi értékét publicitás nélkül a globalizálódó szellemi áramlatok viszonylatában. Így Ámos, Vajda munkásságtól, annak megértésétől elzárt generációk tagjainak szerencsésén is múlt, hogy Bálint, Gyarmathy, Korniss vagy Martyn közül jutott-e egyikük, aki a szellemi fejlődését a világra való kitekintését segíthette volna. A pécsi szellemi élet számomra akkor tág, de Pesthez képest szűk lehetőségei adták Martyn Ferenc személyében a tiszta forrásból merítés lehetőségét. Ösztönös emberi, az alkotót az élet tanulságaival tanító, a tanult pedagógus professzió kötöttségétől mentes viszonyulása a fiatalhoz – volt beszélgetéseink meghatározója. Fel sem merült bennem transzponálási és kifejezési módszereinek az utánzása. A sültkrumplis vacsora kívülmaradó megtiszteltjeként, de egy-egy munkám Toldi utcai lakásában, vagy kiállítási környezetben való értékelése kapcsán nem a festészetbe, hanem mindig a világ nagy dolgaiba való beavatás érzése töltött el. Sokat tanultam abban, mi emel-

Egy alkalommal kis szobányi műtermében készülő éppen „újszirmiglizett” felületű képét mutatva a művészség fontosságáról, máskor a képfelület bármely szélétől vízszintesen vagy függőlegesen képzeletben húzott vonal mentén vizsgálva a változatosság erejét a mű szerkezeti erejének fontosságáról beszélt.

Főiskolás időszakomat lezáró kiállításomat (Pécs, Pedagógiai Főiskola, 1969.) a megnyitó utáni napokban megtisztelve, szinte örömmel konstatálva még a szűk szakmai körben nem is mért készülő képének körök rendszerére épített egyik fő motívumanyagát. „Benne van a levegőben, csak észre kell venni.”

Evek múltán Pécsről elkerülvén a ritkuló találkozások között vendégeimet a Rippl-villába kalauzolja két alkalommal is az élet véletlen játékeként – utolsó személyes találkozásunk is így zajlott –, mindkét koci külön utakon érkezve szinte ugyanakkor állt meg a kapu előtt. Mindennek oka van, azt kell keresni hasonló tartalmú mondása jutott akkor is eszembe.

het egy problémát a képzőművészet terébe, hogy nincs más értékünk, csak a személyes meghatározottságunk, melyet őrizni kötelezettségünk, és egyedüli lehetőségünk is, hogy értéket teremtsünk. A mindennapok történéseiben és a műtermi munkában is nap mint nap viszsza-közszönő problémaként éltem meg ugyanezt a gondolatot Barcsay-nál a szentendrei műteremben hallgatótársaimmal tett látogatásunkkor. Miközben az alkoholtól átítatott, megérett barnájú parafadugótól megszabadított sötétzöld rövidnyakú borosüvegből a Mester házipálkáját töltöttem a kis stampedlikbe, előző napi zsűriélményeiről beszélt. Nem tudott napirendre térni Bernáth ítélete felett, akit amúgy nagyon nagy tisztelettel említett. Miért kellene a Szentendrére készülő üvegmozaik középső leegyszerűsített konstruktív tételét más-sal helyettesíteni. Felvállalta a senkit bántani nem akaró, a mássági értéket is tisztelő etikájával az 1:10-es terven, majd a kivitelezésnél is saját képi ítéletét. Ma már tudjuk, utolsó időszakának végletekig letisztult formai minőségei, egyik első elemének tekinthető képi ítélet született meg akkor a középső és a két szélső tételben.

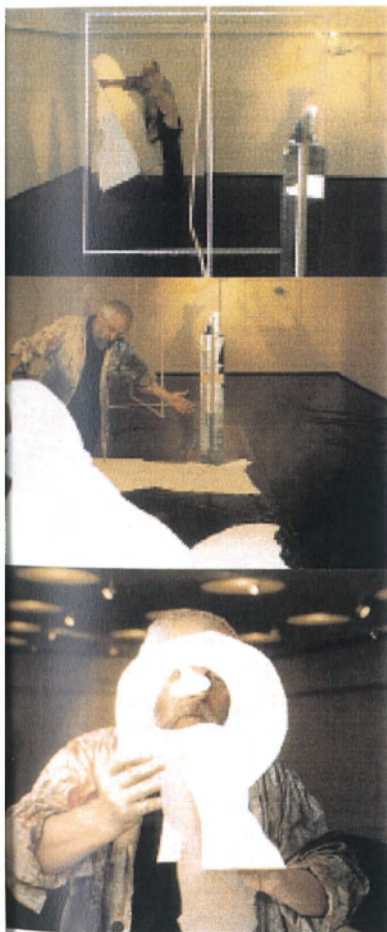
A Fiatal Képzőművészek Stúdiójába lényegében a nagy generáció-váltás után kerültem. A szakmai közélet más szinterein képviselte az európai kortárs képzőművészeti áramlatokon belül a művészeti alkotótevékenységet Lakner László és Keserü Ilona generációja.

Számomra egyik oldalon a martyni életfilozófia etikussága, a másik oldalon a lantosi jelképszerű absztrakt és nonfiguratív mindenhatóságának elmélete és a művészetfilozófia értékteremtő síkján Romvári Ferenc gondolkodása, mint viszonyítási alap adta a kereteket. Eközben éltem korosztályom „sikeres” képzőművészeivel a közéletet és kínlódtam ambivalens állapotaimban, mert kis kitérőktől eltekintve általában más alkotói invenciók vezettek, mint őket.

A műtermi munka festészeti invencióit engedtem elhatalmasodni, míg mások, amúgy általam tisztelt módon ragaszkodtak bevált kifejezési eszközeikhez és azokat érelve, csiszolgatva építették életművüket. A látszólagos közéletiség és a valóságos magamramaradottság két évtizede, műtermi munkája vezetett el sok kitérő után a mindennapjaimat jellemző gondolkodásmód kialakulásáig. Az 1996. óta eltelt alkotói időszak alkotási részeredményei tették lehetővé számomra, hogy a nyitott mű létrehozásának és működtetésének lehetőségeit végiggondolva keressek egyedi megoldásokat a képzőművészeti kifejezésben.

3 A témaválasztás közvetlen alkotástani előzményei

Képek a performance készítésének műhelymunkájáról
fotók: Ország László
1996. február



A Kilépés a képkeretkalodából performance-t 1996 februárjában mutattam be a nagyatádi Városi Művelődési Központ és Faszobrász Alkotótelep kiállítótermében. Ez határkő volt, amely alapjaiban változtatta meg a korábbiakhoz képest művészetfilozófiai és alkotástani viszonyomat a világhoz. Ezen történéshez nyúlik vissza azon közvetlen események sora, melyek kirajzolták fő kutatási irányomat. A performance-ban visszabontottam mindent az alapokig. Felvállaltam, hogy újragondolom a képzőművészet szerepét. Tisztázni akartam magam számára, hogy az étellel kapcsolatos problémáim a világgal, kifejezhetők-e a képzőművészet nyelvezetével. Döntöttem, hogy mindezek tisztázására a fogalmi gondolkodáson túl, félretéve eddig alkalmazott képi kifejezési és technikai eszközeimet is újra az alapoktól indulva próbálok újraépítkezni. Ezen a filozófiai alapvetésen fogalmazódott meg a cím is. A képkeret, mint fogalom szimbolikus értelemben hordozta a kötöttség megjelölését. Minden addigi a kép síkján alkotott műveimet jelentette. Ezt a táblaképre ugyanúgy értettem, mint nagyméretű köztéri munkáim, pannó vagy üvegmozaik műfaji kereit. A klasszikusnak, hagyományépítőnek mondható és a kortárs festészeti, kifejezési eszköztár elemeit is alkalmazó alkotói gyakorlatomban az alkalmazott törvényszerűségek kötöttségei, azok továbbfejleszthetetlenségének számomra jelentkező kötöttségeit „kalodának” éreztem. Ezt a fogalmat ítélem evidens közgondolkodási tartalma következtében találónak. Így alakult ki a performance címe is: Kilépés a képkeret-kalodából. Az aranymetszés arányrendjében, vékony léckeretekkel helyettesítettem a képkereteket. Két-kétszer kétméteres egymással oldalfelezőjük mentén összemetsződő lécből készült négyzetek formáját állítottam a térbe. Mindkettő szerepe a különböző nézőpontokból értékelhető látvány képi befogadása. A hófehér falak, a természetes fényt sugárzó mennyezeti körvilágítók, alatta a padozat fekete műanyag fólia borítása adta a nagy befoglaló keretet. A falak mentén körben fehér téglalapokból derékszögben összemetsződő tériségű posztamensekre helyeztem leegyszerűsített portréértelmezéseimet. Papírból kivágott formáik

Képek a performance készítésének
műhelymunkájáról
fotók: Ország László
1996. február



Az ember portréja
és A családő portréja
1996

rajzolt, körbevágott kartonpapír,
30×30×35cm



a körbevágás karakteres kontúrelemeit hordozták meghatározóan, rajtuk néhány vonalas arcrészlet-értelmezések voltak. Ekkor még csak a vázát jelentették számomra az emberfigura jelképszerű újra-értelmezésének, annak közzétett első elemeit. Egyik változat készítésénél az arcot eltakaró kéz ujjainak kontúrjai is kiegészítették az arc formáját. Keresve a helyes lépték megtalálását emeltem be és növeltem meg a hüvelykujj képi jelét és felnagyított formáit támasztottam a kiállítóterem falai mellé. A megnövelt forma óriási ereje indukálta, hogy a fejekhez hasonlóan egy összemetszett tükörfóliázott hüvelykujj variációt posztamensre helyeztem a portrék közé. A kiállítóter, melyhez terveztem a programot, fő konstrukciójában már rendelkezésre állt. Képes volt befogadni semleges szintelenségében (fehér, fekete) a cselekménysort, amely a megelőző alkotófolyamat megismétlődésének befogadására volt hivatott. Nagyrészt testre simuló, hosszú, a karokat és a nyakat fedetlenül hagyó fekete ruhába öltöztettem a női szereplőt. Atérbeli négyzethálós alakzat szabad szegmentjében kuporgó testét fehér lepedővel takartam le. A fehérben a formákat fekete rostirónnal megrajzoltam, majd ollóval alakítottam. A szereplő egyre kitárulkozóbb mozgással a lepelből kibontakozva azt megtartva a néző felé járta át a teret és terítette le a fekete fóliapadozatra a megmunkált fehér vásznat. A nézők előtt megállva felolvasta a programszöveget. A program többszöri elpróbálása közben éreztem, hogy csak részben fejezi ki alkotói szándékaimat. A személyes részvételemen túl hiányzott valami, ami az élethezkötöttséget mutatja és alkotói állapotomról érthetőbb képet mutat. Végül konstruáltam egy emberfejű és madártestű figurát, stilizált szárnyakkal, mely az elrugaszkodást, a szárnyalni akarást szimbolizálta. A légtérbe függesztettségével a képkeret kötöttségeit elhagyó, mást akaró vágyódást. Ezt akkor, amikor a forma elkészült és kereste helyét a terem légterében ösztönösen egy felhőformával társítottam, mely apró plasztikus jelként az ég színére festett kékjében teljessé tette akkori gondolataim kifejezését.

A betakart testet borító fehér vászonra és portréábrázolatok papírfelületére készült rajzolatokat diakockák üvegeire megismételve és a vonallal teremtett alaptételre improvizálva, megsokszorozva folyamatos vetítéssel kivetítettem a berendezett térre, a benne lévő formákra, a köztük mozgó alakra és összeállt az akkori teljesség. A teremtés tárgya olvasta fel a koreografált mozgás után megállva az alábbi programszöveget.

” A festő kitalált gondolatait a kiállítóteremben öntötte végső formába. Engedte magára hatni a hely szellemét. A műalkotás készülésének folyamatába jelképesen bevonta a megnyitó közönségét is. Itt rajzolta meg grafikákat és kerültek a papírportrékra a végleges vonalak, a papírportrék a tükörposztamensekre, a diafilmekre a vetítendő rajzolatok, végső elrendezettségükbe a hófehér hüvelykujjformák, a padlót befedő tükröződő fekete műanyag fóliára és alakultak ki kék fényekkel színes árnyékaik, és fogadta be a kiállítóterem a 21 köralakú mennyezetvilágító fényzőnét.

Bármerre nézünk a világban, szemünk mindig képeket lát. A látható valóság elemeiből a képzőművész válogat, szelektál, átalakít és sajátosan összerendezi azokat. Műalkotásokat hoz létre belőlük. Kivetíti magát a világba, elmondja véleményét róla, miközben saját magát is felfedezi benne. Az alkotás részesévé vált, nézőt megszemélyesítő színésznő a következő mondatokkal idézte a festő gondolatait: Megszoktuk azt, hogy a képeket keretbe zárjuk. Talán azért tesszük rá a kalodát, mert szeretnénk alkotásainkban a teljességre törekvő vágy manifesztálódását ezzel is megerősíteni. Újabban azzal kísérletezem, hogy a képkeret-kaloda bilincseitől megszabadítsam képeimet és gondolataimat, hogy alkotásaim szabadabb, új kalodák között keljenek új életre.

Én is részese voltam a művész gondolatai képi kivetítésének. Keretet rám a térbeli négyzetek etalonja adott. Kiléptem én is a keretből és magammal hoztam a ruhámra, testemre jelképesen ráfestett formákat, melyeket a kiállítóteremben elhelyezett formák vonalai, a fények és a vetített vonalak rám simuló kontúrjai adtak. Betöltve a művészet hivatását, az érzelemmel átitatott logikus esztétikai közlés, alakítás lelket és szellemet, az Embert alakító misztériumát, közben megérintették testemet, rám rajzolódtak formáik. Hatottak érzéseimre és gondolataimmal én is hatottam rájuk. Most én visszahelyezem őket általam is alakítottan köztes létük állapotába, leterítve a földre, hogy másokat is megérinthessenek és általuk is újrateremtődhessenek.”

A Kilépés a képkeretkalodából performance-t műhelymunkának szántam. Meggyőződésem volt, hogy a kísérleteim korábbi munkásságomtól, korábbi megjelenési formáitól alapvetően eltérő volta nem csak rám hat traumatikus erővel. A táblaképeket festő művésszel szembeni elvárásoktól is messze esett ez az arculat, de a társadalmi közéletű elvárásoktól is. Az egyszer és mindenkorra lezártam eltökéltsége kihirdetésétől siettem a bemutató néhány hónap alatti létre-



■ Képek a performance készítésének műhelymunkájáról
fotók: Ország László
1996. február



Kilépés a Kékeret-kalodából performance. Nagyatád, 1996. február.
Fotódokumentáció fázisfotókkal fotók: Ország László

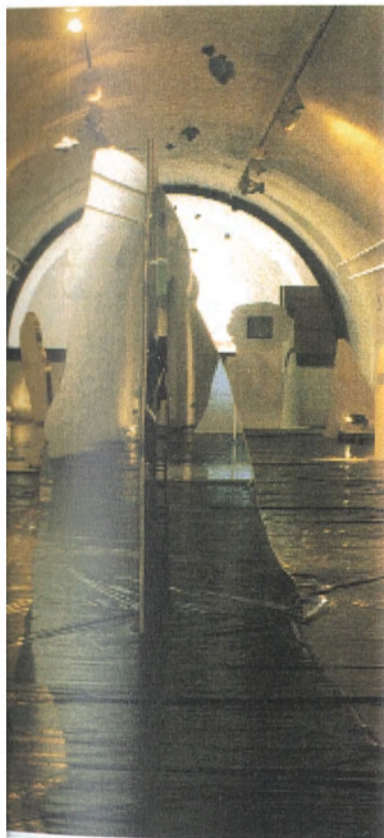


Kilépés a Kékeret-kalodából performance.
Hatásmontázs a mozgás időbeliségének érzékeltetésére
fotók: Ország László 1996. február



Család-kaloda. Szín-folt Galéria
1996. április
fotó: Ország László

Enteriőr fotó előtérben
a Tükör-hüvelykujjal.
Pécsi Galéria, 1997. január
fotó: Lakos István



hozásával, annak ellenére, hogy még nem látszott a továbbvitel egyértelmű lehetősége. Mai is úgy ítélem meg, hogy az etikailag egyetlen lehetséges utat választottam. Ezzel a történnel és a hozzá vehető néhány hónapos műtermi munkával kezdődött az az ötéves időszak, melynek végén szükségesnek tartom összegezni előzményként az elért út alkotástaniilag megtett állomásait. 1996. az az időszak volt, amikor addigi legnagyobb méretű köztéri munkám avatóünnepsége következett és ez volt az az év, amikor a nagyatádi kiállításon megszületett eredmények tovább asszociálták a gondolatokat, amelyek a bemutatás azonnali lehetőségének és szükségszerűségének kényszerével éltek. A Nagyatádi galériában a műhelymunkát reprezentáló képi gondolkodás rajzi letéteményeit raktam körbe a falakon dokumentációként, további kiállításaimon később az eredetazonosságot bizonyító korábbi festmények idézetként jelentek meg. Képketbe zárt valóságuk mellett alkalmaztam korábbi munkáim szétdarabolásával, egyes motívumok körbevágásával festményrészletek új kontextusba helyezését. Így nemes áldozatul esett az életutam sok négyzetméteres felülete is. Ötven évesen, családom és őseim iránt érzett tiszteletből és a családi összetartozás értékét értelmezve az Család-kaloda⁶ megfogalmazását segítette. Ez a kis magángaléria (Szín-Folt Galéria) azóta elhunyt apám második világháború előtti műhelye volt. Az épületet azóta lebontották, szinte a kiállítással zárult az élete. 1996-ban rendezett kiállításaim közé ékelődött a '93-ban Barcsan elkezdett belső térbe készült köztéri munkám befejezése. A megrendelői és lektorátusi megbízással indult munka finanszírozási gondok következtében húzódott el időben. '96 áprilisában került avatásra. Alkotói alapproblémáim jelentősen terheltek a kivitelezés befejezését, még az alkotói krízis előtti időszak montázsolt komponálási rendjében szerkesztődtek képi idézetekkel a léptékváltás felületen belüli murális lehetőségeit is kihasználva a több mint 9 méter magas pannófelületek. Ezek tovább folytatódtak a tördelt síkon fatartókkal kitámasztott mennyezeten. Így új elképzeléseimhez közel álló módosítási lehetőséget kaptam és műanyag installációs elemekkel új szellemi összefüggésbe helyeztem a művet. A popos elemekkel gazdagított műegyüttes a Ringlis⁷, minden eklekticizmusa, minden alkotásfilozófiai problémája ellenére egyik legjelentősebb művemmé vált.²

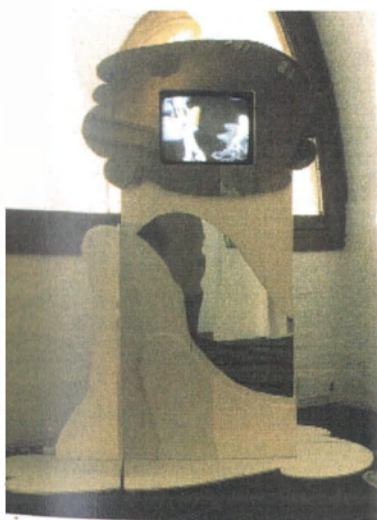
6. Családkaloda. Leitner. Katalógus. Kaposvár, 1996. Kaposvári Nyomda Kft.

7. Ringlis. Panno. Olaj, olajkréta, farostlemez. kb. 135 m². Színes üveglablak. kb. 25 m². Függesztett térplasztika. 200x70x100 cm. Festett műanyag installáció. kb. 12 m². Széchenyi Ferenc Gimnázium Kollégiuma, Barcs. 1993–95.



Palettaember
Vaszary Képtár, Kaposvár
1996. április
fotó: Ország László

TV-kaloda
Pécsi Galéria, 1997. január
fotó: Lakos István



Segített véglegesen leszámolni az addig alkalmazott festészeti megoldásokkal miközben újra megélhettem az anyagkezelés, a figuratív formaimprovizáció minden örömét. 1996 áprilisában nyílt, jubileumi évfordulómra felkérés alapján vállalt addigi életművet bemutató kiállításom. Az összegző számvetés, a kiállítás tárgya a régi és új bemutatásának lehetőségeként. Kaposváron a Vaszary Képtár nagy tereket és az elszeparált rendezést biztosító egymástól elkülönült termeiben.⁸ A katalógusban⁹ az addigi munkásság jelentős szövegeinek és reprodukciós dokumentáltsága mellett meghatározó részt biztosítottam a fent említett performance-nak és annak jegyében készült munkáimnak. Monumentálissá nőtt a tükörhüvelykujj és anyagban kivitelezett lett. Így képes volt magába fogadni környezetét. Megszületett a körbevágott vászonra festett felhő közepén aranykeretbe zárta a kékre festett felhőt. A lepelkaloda a performance akcióját, a Palettaember (Palettakaloda) 200×200 cm-re növelt körbevágott, vászonnal borított, fehérre festett plasztikus hüvelykujjával és festékcso-móival a pop-elemek szükségességét hangsúlyozta, a szemléletváltást is reprezentálva valóságos környezetéből kiemelve. Tovább épült a TV- kaloda hüvelykujj formákkal mint tartóelemekkel összeépülő változata.

A monitoron megjelenő videofilm információk anyagával szolgálta az alkotóról és műveiről a tájékozódást, de egyben be is határolta szuggesztív de zavaró jelenlétével a művekkel való foglalkozás lehetőségét. Működött tehát az addigi teljesség és megjelent termenként a megszületett új teljes hatásrendszerével. Erre az alkalomra tervezett performance, a megírt programszöveg színészek és a közönség soraiból előkerülő, az egyes hangokból összeálló klaun jegyekkel festett arcú kórus a félig készet a változásban lévő, a felemást kívánta közzétenni. Ezt a felemás férfi-nő figura testesítette meg, installációs tükörelemekben visszatükröződő látványával, karmester szerepével clown lány társával, aki a történet végén clown jegyekkel ruházta fel a művész arcát – szimbolizálva, hogy a festő is a közönség soraiból valóként éli meg alkotásaiban az emberek mindennapi problémáit. A kiállítás-sorozat akciószerűsége, változó és újabb érdekességeket felvonultató arculata, a megindult közéleti mozgások újabb rangos galériák, múzeumi intézmények kiállítási felkéréseiben öltöttek testet. Újabb, a hely szellemiségét és materiális

8. Életműkiállítás. Kaposvár, Vaszary Képtár, 1996. április 12. – május 11.

9. Leitner. Katalógus. Kaposvár, 1996.



A Balaton kalodája
Siófok, 1996. május
fotó: Ország László

Tükörszék
Fonyód, 1998. március
fotó: Lakos István



adottságait is figyelembe vevő programkiállításokat indukáltak. Elővettem korábbi témáimat. A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején a Fonyódi Iskola egyik alapítójaként és aktív tagjaként sokat foglalkoztatott a tájképfestészet újraértelmezése. Végigtanulmányoztam hazai és európai XIX. századvégi és XX. századi gyakorlatának sok változatát, de meghatározóan a plein air újraértelmezése kötött le. A hetvenes évekbeli tartózkodásom Nizzában a Képzőművészeti Akadémián, az ott szerzett tapasztalások, Lobies mester nonfiguratív értelmezései sokféle invenciót adtak. Mindezek segítettek, hogy szinte formai elemek nélküli színátmenetek, az absztrakt és a nonfiguratív határán billegő tájértelmezések készüljenek. Most a megváltozott szemléleti irányultság keretei közt kezdtem vizsgálni a problémát. Műegyütteseket hoztam létre. A bemutatók színterei a siófoki Kálmán Imre Múzeum¹⁰ valamint a Fonyódi Nyári Galéria¹¹ (Tóparti Galéria) kiállítótermei. Mindkét helyszín alkalmas volt arra, de különösen a fonyódi, hogy a Balatonra néző ablakain át látható táj-, a víz- és ég installációs keretbe foglalásával a valóság lett a kép, folyamatosan változó minőségével. Az ablakkeretre és az ajtónyílások kereteire szerelt tájképi idézetek, az átértékelt látvány képi idézetei jelentették a megfogható képi tárgyiasságot. A körbevágott farostlemezre kasírozott vásznak hordozták a felhőformációk kontúrjait és a víz képe egy önkényesen kiszakított darabjának formáját. Megismételve azt a gondolatot, hogy benne vagyunk átlépve az ajtónyíláson egy virtuális valóságban, melynek átélését a képi idézetek teszik lehetővé. A kisebb és nagyobb méretű kék műanyagfelhők sokasága lebegett a néző felett színes fénykévéktől átszíneződő árnyékaikkal a fehér mennyezeten. Kísérte és befogadta ez a furcsa valóság a nézőt, miközben áthaladt a három kapuzaton és átélte, hogy felmagasodik előtte a Balaton-kaloda. Ekkor kapott valós szerepet először a Tükörszék, mint műtárgy, melynek használati tárgy értéke és objekt mivoltából adódó furcsasága a meditáló néző által is igénybe vehető eszközül szolgált. A nagy tükör háttámla még a birtokba vevő formájának befedésével is hagyott szabad felületeket a környezet befogadására. Először éreztem meggyőzőnek annak lehetőségét, hogy a néző benne van a műalkotásban és a fénysugárból kitakart felületek árnyékvetéseivel hatásosan járulnak hozzá a műalkotás

10. A Balaton kalodája. Önálló kiállítás. Kálmán Imre Múzeum Siófok, 1996. május.

11. A Víz és Ég kalodája. Önálló kiállítás. Tóparti Galéria. Fonyód, Nyári Galéria Fonyód 1998. június.

formálásához úgy, hogy az változásában is lényegi marad. Azóta többször is alkalmaztam ezt az objektet próbálgatva lehetőségeit, működőképességét más összefüggésekben. A Fodor András emlékére rendezett kiállításomon¹² a tisztelgő fehér feketeséget fogadta be a mementó portrékkal, a Tükörszék testén padlóra folyó tükörfelhőkkel együtt.

Ungvári Károly emlékének tisztelegve a Kaposfüredi Galériában¹³ a tükörszék támlájára tett embert idéző fehérség öltötte magára a festő létformájának kalligrafikus fekete vonalait, erezeit. A programkiállítás kritériumaival jellemezhető akciót, fogalmi megformáltságát a Fodor-kiállítás esetében prózaversbe¹⁴ foglaltam, amely megjelent a Fodor András emlékének szentelt Somogy kulturális folyóirat 1998. júniusi számában. Ez alkalommal nem felkért szereplő adta elő, hanem magam olvastam fel. A szándékom az volt, hogy vizsgálat tárgyává tegyem, felvállalható-e, hogy nem előadó-művész interpretációjában hangzik el a közlés. Ne ülhessen a kifejezési szándék. Szükségesnek éreztem, hogy a vizuális ítéletek kísérő aspektusai az alkotó által elképzelt koherenciát mutassák. Néhány idézet a prózaversből, melygondolatok először fogalmazták meg a tragikus halálalattal újra szembesülve, mostani értekezésem alaptémájának első számba veendő gondolati elemeit.

Részletek

Fodor András emlékére kiállítást vállaltam

című prózaversből

Fodor András emlékére kiállítást vállaltam.

Fodor Andrásra emlékezve átgondoltam az emléket.

Fodor András emlékében gondolkoztam az emlékről.

Fodor András emlékéről, mindannyiunk lehetőségéről.

Fodor András megélt lehetőségében az élet felelősségéről.

Fodor András életének felelősségvállalásában a tett erejéről.

Fodor András tetteinek kötelezettségvállalásáról,

az Ember kötelezettségéről.

...

Fodor András emlékére kiállítást vállaltam.

12. Fodor András emlékére rendezett kiállítása Mátyás Király Gimnázium Fonyód 1998. március

13. Ungvári Károly emlékére. Kaposfüredi Galéria 2000. március

14. Somogy. Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság. Kaposvár, 1998. június. 492–493. p.

Mert az emlék a megéltre épül, a voltságra,
a nyomothagytamra. **A**
találkoztunkra, az együttvoltunkra, az együttlévőségre. **A**
megtörténtre, az érintettségre, a lenemtagadhatomra. **A**
megéltükre és a nemlehettemrészese kirekesztettségre.

Fodor András emlékére kiállítást vállaltam.

Elhoztam azt a tükörlapot, amiben mindannyian
megláthatjuk magunkat.
Elhoztam azt a tükörszéket, amelybe szívesen ülnénk,
ha örökítené voltságunkat.
Elhoztam a sokarcú emberportrék időt megállító
pillanatváltozásait.
Elhoztam a vidám formájú kékekkel játszadozó bárányszőkeket.
Elhoztam a félkészletet is. A szeretett alkotói fejlődéscsúcs.
A saját nemzedéki lét féltett kapcsoltságát.
A személyestől túlhevült érzelmi kiszolgáltatottságot.
A volt és lesz közötti felelősség emlékválóság megoldás után
vágyakozó félig született alkotói kiszolgáltatottságát.
A tükörvilágra előkészítőt.
Fekete fólia fényes sötétje, amin vigyázzuk a lépést.
Tükörtartású posztamensek szikrázó feszessége őrzi az idő-
portrék emberarcjegyeit.
Az aranyosbuda bárányszőke apró teste azúr vágya
a tükörmélységbe zuhan. A keményszínű fényképek puha
pázmái belealkotják a művekbe az élet élő árnyait.
A tükörszék a tükörképében csak vár,
vár szikrázó keménységében csendesen magára fogadva
a tükörfelhőkkel vált örökkévalóságot.

A kiállítások programjának megtervezése, a programok adott hely-
színeire adaptálása sok nehézséget okozott. Az esetenkénti kényszer-
helyzetek ötleteket szültek. A műhelymunka kísérletei mellett
komoly hozadékokat jelentettek a kifejezési eszköztár új elemekkel való
gazdagítására. A szűk és helyenként a kíváncsnál alacsonyabb kiál-
lítási terek egyre több tükörfelületet igényeltek. Esetenként a falakat,
máshol a padozatokat volt szükséges megnyitni a tükör adta térnyi-
tással. A kiállítóhelyiség falai hatásszegényen fogadták az objektumok
és installációs elemek színes árnyékait, amiért fokoznom kellett a szí-

nes fénykévek erősségét, a scenikai hatásokat. Szükséges volt háttérelemeket alkalmazni, melyek már hosszú idő óta nem lehettek „paraván” minőségűek. Az így kialakult árnyékformákból kifejlődött installációs formák frézelt háttérelemei kezdtek a térbe nőni, a fő téma szerves részévé válni. A Művészetek Házában rendezett kiállításon Szekszárdon¹⁵ használhattam ki olyan falfelületeket, ahol a természetes világosság fokozatos megszűnésével, folyamatos változásával, az időbeliségközvetítésével térben játszódtak le azok a folyamatok, amikor a látványváltozások teljességükben voltak képesek feltárni az objektegyüttesek életlehetőségeit. Itt működött először az a virtuális valóság, amely viszonylagos, de mégis hatásos teljességével az időben elhúzódó élményteremtés időbeli lerövidítésének technikai problémáját vetette fel. Az objektok megvilágítással irányított fénnel létrehozott árnyékformáinak határfoka rossz volt abból a szempontból, hogy esetenként a látogatók lényegi módosításokkal takarták a fényforrást, amíg mások pont ezt az alkotást vagy műegyüttesrészt szemlélték. Egyik megoldásként a Pécsi Galériában¹⁶ ezt a fő árnyék térbeli installálásával tudtam korrigálni. Később újabb megoldásokat sugallt ez az eljárás. A kiállítóterem utcáról is átlátható hosszú dongaboltozatos tere adta azt a lehetőséget, hogy a műegyüttes összefüggéseiben is áttekinthetővé vált, a benne mozgó látogatók mozgásának hatása így érzékelhető volt. A műtárgykapcsolatok elrendezéséből adódó hatásmechanizmusait is jól lehetett vizsgálni. Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy csak a szakmai szempontokra figyelemmel lehet kiállítótermet választani. A programhoz kell keresni a termet, vagy az adott teremhez kell programot készíteni ahhoz, hogy a gondolat vizuális megfelelője az alkotói elképzelést képes legyen működtetni. A pécsi kiállítóterem viszont hozzásegített ahhoz, hogy az ablak, mint olyan által befogadott, de vizuális nyomot nem hagyó történések, tényszerű, filozófiai és vizuális problémájával foglalkozzam. Elkészült az Ablak-kaloda, amely az egymástól eltávolodott hét üveglapjára a képtár ablakán megfigyelhető jelenségek képi nyomai kerültek. Ezt az üvegre rajzolt szubjektív időbeliséget is tükröző dokumentációt a néző előtt újabb, de eltűnő képekkel rajzolta tovább a kirakaton keresztül az emberek jövőmenésével az élet.

15. Kalodák. Szekszárd, Művészetek Háza, 1997.

16. Kalodák. Pécsi Galéria, 1997. január



Ablak-kaloda – részlet
Pécsi Galéria, 1997. január
fotó: Lakos István

A kiállításra készülődés időszakában, a helyszínnel való azonosulás lehetőségét keresve, szemlélődésem az üvegportál mögötti gyalogos forgalmat figyelve adta, az első egész emberi figura portrékhoz hasonló két síkból derékszögben összeillesztett formájának ötletét. A mindennapi ember, egy hétköznapi munkásfigura szolgált model-lül. Figuráját megvilágítva síkon fogtam fel jellemző kontúrokra épülő árnyékát, két nézetből. A faforgácslapból körbevágott két azonos léptékű formát függőleges középvonalában összeillesztve a saját lábán megálló térformát kaptam. A megszületett plasztika árnyékait a padozaton felfogtam és a kontúrjai mentén körbevágtam. Az árnyéklebenyek az álló formákkal együtt fehérre festve a kirakatportál előtt elhaladó emberek egyikének mozgáspillanatát őrizték, felfogva a környezetük mozgásából adódó árnyékok változását. Ez után az emberfigurák tárgyi újraalkotási lehetőségeit keresve, az alakok formai megjelenítését szem előtt tartó típussteremtési problémáival foglalkoztam. Azzal, hogy a körbevágott síklap, mint emberalak-jel, anyagszerűségében mennyire differenciálható formatagolt-ságában? Hogyan tud sűrített egyedi jegyeket hordozni? Mit jelen-thet ebben a lehetőségben a tipikus és a sematizálás? A fejek, a kettő, a három az időbeli változást jelentő arcél megfogalmazással túlnőt-tek saját síkszerű alapelehetőségeiken. A fényeffektusok alkalmazása-val a finom mozgások változás érzetét keltették. Feloldotta ez a le-hetőség azt a problémát, hogy az egyszerű derékszögű összemetszés ötletváza egyéb, esetleg térplasztikai, vagy relief elemek alkalmazása-nak szükségszerűsége felé mozduljanak. A szemléletváltást előkészítő alaprogram egyik konstansa az volt, hogy a képekben gondolkodó és a képekben kifejező dominancia megmaradjon. A Balatonalmádi Galériában¹⁷ rendezett kiállításom adta közel 400 m²-en azt a lehetőséget, hogy magam számára bizonyíthassam, a figurákkal való elkép-zeléseim megvalósíthatóságát. Számos női figurát készítettem. Ezek testjelképe a lepellel betakart figura kontúrja volt. A textil enyhe kiemelkedéseire utaló kontúrjelek a különböző csoportokba ren-dezett jel nélküli figurák, fehér, sárga, kék, zöld és vörös fényké-vékkal megvilágítva, ön- és egymásra vetett árnyékaikkal különös falanszterhatást mutattak. A figuracsoportok közé lépő látogató, valós és mozgó, árnyékvetett képi viszonylatteremtésükkel jelentős alkotói tényezővé váltak. Elementáris erővel hatott rám a felismerés,

17. A Balaton kalodája. Balatonalmádi Galéria 1998.

hogyan a megmaradt esztétikum állandósága élővé válhat és ez időben és térben lényegét megtartva megismételhető értékvesztés nélkül, más szereplőkkel is.

Ezen a kiállításon a balatonon élő emberek élményvilágára építve gondoltam újra fonyódi és siófoki műveimet. Hófehérbe öltöztettem a vízkapuzat formáját. A nyílásba fekvő tükröt tettem és a padozaton lévő fehérrel körbeölelt vályúba fektettem a kékkel megfestett víz-jelképet. Ennek végén a kapuval ellentétes oldalon, de annak tengelyébe állítottam fel a fentebb leírt eszközökkel készített egyik fehér figurámat. A hatás jelentős volt, mert a tükörben a víz kékjének képe vízszintesen tovább folytatódott mintha, a fehér figura rajta állna és így a néző is virtuális térbe került – vízen járóként, ha a megfelelő nézőpontból szemlélődött.

A vizuális kifejezés új, hatásos képi eszközeit kutató alkotói beállítódásom, munkamódszereim jelentős átalakuláson mentek keresztül a korábban alkalmazott eljárásokhoz képest. Alkotói gondolkodásom évtizedeken áthúzódó állandó jellemzője, a világ számomra fontos problémáinak filozófiai értelmezése, szubjektív következtetések levonása, vizuális kifejezése. A fogalmi megismerés a képi invenciók teremtettké meg számomra a témákat. Ez ma is meghatározó. A folyamatos műhelymunkával kutatott vizuális kifejezési eszközök adják folyamatos kapcsolatokat az anyaggal. A képi ötletek manuális technikákkal való rögzítése, rajzi továbbgondolása közben érlelődő megoldási lehetőségek kezdenek a választott témával egyre szorosabb kapcsolatba kerülni. A fogalmi alaptétel és a vizuális ítélet kialakult kezdeti kapcsolata után az alapvetően szenzuális beállítódásom, a megérzéseim, a látvány működéséből meghatározóan adják a továbbérleléshez az újabb alkotási ötleteket. A '96 óta eltelt időszakban a rajzi gondolkodás mellett a makettekben történő kísérletezés szükségszerű velejárójaként alakult ki a szcenika és az egyéb elektronikus médiák alkalmazásának igénye.

A '96 óta eltelt időszakban néhány országos és nemzetközi jellegű kiállítási fórumot kivéve, mint pl.: Corpus kiállítás. Vaszary Képtár, Kaposvár, 1996., tartózkodtam a közös bemutatókon való szerepléstől. Más művek társaságában nem teremthetők meg általában a magyarországi kiállítótermekben az alkotásaim kiállítási rendezéséhez szükséges szcenikai feltételek, másrészt a dolog természetéből adódóan nem tudnak ezek az alkotások lényegükből adódóan kisebb kiterjedésben az etikus kézjegyetétel nagyságkeretein belül

maradni. Így a közös kiállítások kiírási feltételeihez nem tudnak igazodni. A szakmai közélet ilyen színtereiről való kényszerű visszavonulás velejárója lett öt év óta az alkotói műhelymunkámnak. Ezért számomra az elmúlt időszakban az önálló programkiállítások megrendezése volt lehetőség ahhoz, hogy alkotásaim kiállítási körülmények között nyilvánosságot kaphassanak.

A közvetlen alkotástani előzmények számbavétele nélkülözhetetlen feltételként mutatkozott számomra ahhoz, hogy az értekezés témájának feladatvállalása, a felállított hipotézis indokoltsága bizonyítható, meggyőző lehessen. 1996. végétől 2000-ig terjedő alkotói időszak időben nagy egységet képez, az előzmények számba vétele szempontjából viszont szükséges volt áttekinteni. Ekkor fogalmazódtak meg az alapvetően korszak- és szemléletváltásnak mondható újabb alkotásfilozófiai, alkotástani és vizuális kifejezési alapelveim és ekkor hozta létre a műtermi műhelymunka a kísérleti darabokat. Megtörténtek azok a hatásvizsgálatok, melyek a működőképességet igazolták. Kiérlelésre kerültek azok a technikai eljárások, amelyek alapelveiben a szakmailag korrekt kivitelezést lehetővé tették. Üzemszerű folyamatos kiállítás működtetésre alkalmas scenikai és intermedialis eszközrendszert alakítottam ki. Helyenként több száz m²-es alapterületű kiállítótermekben lehetett lemérni a programok és effektusok működőképességét.

Ebben a részben csak az alapkoncepció fejlődésirányába ható eredmények bemutatására törekedtem, elhagyva a továbbgondolkodásra alkalmas részeredmények vizsgálatát. Értekezésem témájának befogadása, és az alkotói program célirányosan megvalósított eredményeiből köztes kiállítást rendeztem Győrben, a Városi Művészeti Múzeum alagsori, dongaboltozatos termeiben 360 m²-en. Ez a bemutató alkalmat adott újabb hatásvizsgálatokra. Eredményei az alkotói programhoz tartoznak, bemutatását és elemzését a jelzett részben végeztem el.

4 A hipotézis felállításának társadalom- és alkotáselméleti vonatkozásai

Az ember élete során sokféle történés részesévé válik. Ezekben való szerepét, jelentőségét újra értékeli. Előfordul, hogy átértékeli, utólag pozitívabbnak, jelentősebbnek, a sikertelenebbeket jelentéktelenebbnek minősíti.

A jelenség hétköznapi, mindenki által ismert, személyes életünk sajátja is. Mindannyian megéljük. Olyan, mintha ott sem lettem volna, hiszen senki sem vett észre; Az én véleményem a sok másik mellett nem befolyásolt semmit; Én már akkor is megmondtam; Nem is azt mondtam akkor; Nem volt az olyan jelentős.

Az eredményekről mesélő ember valószínűsíthetően saját személyével kapcsolatos vágyaitól befolyásoltan magyarázza a dolgokat, a valóságtól eltérően. Szokták mondani mások felmentően: Ne vedd a szívedre; Nyugodj meg, nincs annak akkora jelentősége.

Adott esetben lehet így és lehet másképp. A jelenség létezik, az eseti dolgok közösségi kapcsolatokba való átszármasztása a valósághoz képest kimutatható deformációja, már jelentős változásokat idézhet elő, mikro- és makroközösségi hatásaival. Különös és nagy jelentőségű dolgok esetében társadalmi méretekben is.

A jelenség a dokumentált történelmi korok egészen áthúzódva változataiban differenciáltan, de lényegi azonosságában bármely időpillanatban regisztrálható. A jelenség így általános érvényességével az ember, mint értelmi és érzelmi lény gondolkodásának egyik jellemzőjeként is definiálható. A tartalom, mint a nyelvi jelölhetőség gazdag, szinoním formáiban is él és érthető, társadalmilag elfogadott és alkalmazott formái bizonyító erejűek, a jelenség valóságára, azok meglétére. Az ember személyiségfejlődésének alakulása a személyes lét társas kapcsolati (mikro- és makrokapcsolati) viszonylataiban a kölcsönös egymásra hatások következtében folyamatosan alakul. Ebben a folyamatban a történések kényszerítő volta következtében a fel nem ismert, részben vagy teljességében felismert és felvállalt kauzális viszonylatokban, a cselekvések és az értékítéletek, az egzaktság és az elképzelés, valamint az alap nélküli hitből fakadó reagálások szintjén váltakoznak. Ezek megítélése a társadalmi környezet folyamatos változásban lévő normarendszerének viszonylagossága okán sem tud adni hibátlan értékmegítélési alapot.

Az egyén személyes és közösségi szerepvállalásának etikai vonatkozásait illetően filozófiai megközelítést kíván. Úgy, ahogy az eredeti történés és annak átértékelt tükröződése, a személyes és társadalmi tudatban, mint két létező valóság viszonyának értékelése. Ennek a bizonyítása a hipotézis felállításához szükséges elméleti alapok megteremtése szempontjából nem szükséges, mert a jelenség mindennapi valóságában is nyomon követhető.

A jelenség személyes és társadalmi valóságtartalma és a társadalmi mozgásokat befolyásoló jelentősége (részese voltam, velem megtörtént, vállalom korábbi cselekedeteimet), a valóság és annak módosult tudatbéli visszatükröződésével való szembesülés elősegítése, művészeti kifejezési lehetőségeinek kutatása kihívást jelentenek a képzőművész számára. Abból a feltételezésből kiindulva, hogy lehetséges a megoldás, vizsgálandó, hogy a képzőművészeti műfajok és kifejezési formák közül melyek keretei adnak lehetőséget a probléma művészeti megoldására. Léteznek tiszta, ún. klasszikus képzőművészeti műfajok, melyek kifejezési gyakorlatában a vizuális jel és a jelölt tartalom kapcsolata biztosítja a működőképes vizuális művészeti kommunikációt. A múlt század második felében az egyes műfaji kategóriák komplex alkalmazásával a művészeti ágak kölcsönhatásait is figyelembe vevő új képzési formák jöttek létre. Ilyen volt a performance, amely bővítette a kifejezési eszköztárat (pl. programbeszéd közzététele), de a nézőt még mindig passzív szemlélődő befogadóként kezelte. Ennek a műfajnak késői, de adekvát műfaji eszközeit alkalmazó megnyilvánulása volt a nagyatádi performance-om, 1996. februárjában.

A happening keretei között még tágabb kifejezési lehetőségeket regisztrálhatunk. Az akcióba bevont nézők esetenként részesei, esetleg elszenvedői, vagy tevőleges közreműködői a mű, a művészeti esemény téreben és időben megvalósuló létrehozásának.

A xx. század képzőművészete sok változatban teremtett példát és adott bizonyítékot arra, hogy az embert, a tényleges vagy potenciális nézőt bevonta a művészeti cselekménybe a mű vagy a művészeti esemény létrehozásába és így valósította meg az alkotói szándékot. Dokumentálta a művel, hogy csak egy adott szereplő közreműködésével jöhetett létre a mű a művészeti jelenség. Elégséges bizonyítékként fogható fel a fehér vásznom végiggörgetett befestékezett testű nő lenyomata, de ad abszurd a modellhűségű portrék ellenőrizhető hitelessége, a fotó, a film, a video műfaji keretein belül készült dokumentációs értékeiben bizonyítható műalkotások sora.

A problémakifejtés példái arra teremtettek szükséges és elégséges alapot, hogy a művészeti szándék más célú működése mellett is akár melléktermékként, tehát nem lényegi tényezőként regisztrálhatók, például a résztvettem, a velem is megtörtént, részese voltam kifejezésének képzőművészeti bizonyítékai. Az alkotói szándékom arra irányul, hogy ennek és más egyéb, mint például: felvállalom a megtörténtet, mert részese voltam, a személyiségváltozás időbeli alakulásával az eredeti történéshez képest módosuló személyes értékítéletek, mint jelenség, degeneráló etikai következményeire a művészeti alkotás vizuális hatásrendszereivel, a művészeti minőség megteremtésével hatásosan hívjam fel a figyelmet.

A problémamegoldás szempontjából szükséges alkotáselméleti lehetőségek számbavétele után megállapítható, hogy megalapozott kísérleti feladatként értékelhető a problémamegoldás azon síkja, hogy komplex vizuális hatásrendszerekkel működtetett alkotások létrehozhatók-e, melyek megteremtik esztétikai viszonylataikkal a problémával való szembesülés lehetőségét. A probléma a vizuális- és alkotói invenciókkal a képzőművészeti kifejezés terrérumába emelhető lehet-e?

Az elméleti alapok tisztázása arra irányult, hogy a cselekvés eredeti minősége és a cselekménytől való időeltávolodással megváltozó szubjektív értékminősítés jelenségének valóságosságát igazolja. A jelenség megközelítésének etikai síkját kívántam olyanként felmutatni – a személyes felelősségvállalás aspektusából –, mint jelentős társadalomalkító viszonyrendszerű problémát, mely a művészetek vele való foglalkozásának lehetőségét és szükségességét is felvetik. Adalékokat kívántam felmutatni a tekintetben, hogy a jelenség néhány elemével foglalkozó képzőművészeti előképek léteznek, melyek bizonyítékok arra, hogy a vizuális művészeti kifejezési lehetőségek alkalmasak a probléma alkotástani megoldására az eddigi kifejezési formáktól talán eltérő, más képzőművészeti megoldásokban is.

Elégségesnek ítélem az 1996. óta eltelt időszak és különösen a 1996–2000. között folytatott műhelymunkáim addigi eredményeit ahhoz, hogy hipotézist állíthassak fel az elemzendő probléma egy lehetséges és működőképes képzőművészeti megoldására.

„Az ember élete során sokféle történés részesévé válik. Személyes részvételét, a «megtörténtet» idővel átértékeli. Szerepét utólag vagy negatívnak, jelentősebbnek, vagy jelentéktelenebbnek ítéli. Több mindent szeretne meg nem történtté tenni, elfelejteni.

Azt az emberi személyes és általánosítható problémát szeretném képzőművészeti (dominánsan festészeti) eszközökkel kifejezni, ami a felvállalom - nem vállalom fel alapvető konfliktusát jelenti az egyes emberszámára. Ennek a kérdéskörnek alkotástani feltárását, a pozitív képzőművészeti megoldás kikísérletezését, kiállításon való bemutatását, valamint a kritériumoknak megfelelő szaktanulmányban történő dokumentálását kívánom értekezésemben megvalósítani.”¹⁸
(...)

„Választott kutatási-alkotási témám hipotéziseként megfogalmazható:

Valószínűsítem, hogy képi hatású, anyagában megmunkált tükörelmeket befogadó síkfelületek térbeliségére épített, festészeti eszközökkel megfestett, vetített színes foltszerű és grafikai, szcenikai effektusokkal, a befogadó néző mozgásárnyékaival és visszatükröződő formáival olyan komplex képzőművészeti hatásrendszer hozható létre, mely a műalkotás kritériumait kielégíti és az ottvoltam, velem megtörtént, fel kell vállalom tudatosulásának felismertetését tudja segíteni érzelmekre gyakorolt hatásaival.”¹⁹(...)

„Az alkotástani probléma megoldásában az alábbi képzőművészeti kifejezési eszközöket kívánom alkalmazni:

(A képzőművészet megjelölést, mint gyűjtőfogalmat azért használok, mert alkalmazni kívánt technikai műfaji effektusok a klasszikus műfaji besorolásokat tekintve különböző kategóriákba tartoznak.

^{18–19.} Leitner Sándor Doktori értekezésének elfogadott témavázlata. Pécsi Tudományegyetem Művészeti 2000. Kézirat

Különbéességük ellenére az együttes alkalmazásuk lényegi megnyilvánulása [választott peremfeltétel a megoldásban], hogy meghatározóan képi-festészeti látványértékekben éljen a nyelvezetük és hatásrendszereik).²⁰

1. Térben létező és egymásba metsződő festett és vászonborítású, festészeti eszközökkel megmunkált (folt-szín-vonal) sík felületek, amelyek grafikai elemekkel megmunkált tükörfelületeket fogadnak magukba.
2. A szín és formaeffektusokat színes scenikai hatásokkal is programozottan az alkotásokra vetített grafikai elemekkel, kiemelésekkel kívánom alakítani, melyek dominanciákat, visszafogásokat tesznek lehetővé a látvány mozgásérzetét keltve.
3. A potenciális befogadót – a szemlélődő nézőt – aktív befogadóvá és az alkotás alakítójává, alkotó részessé kívánom emelni. Konstans befogadói szerepét aktívvá tenni a műalkotás szükségszerű többoldali megközelítésével – mely számtalan képet jelent a változó nézőpontokból adódóan –, a néző mozgása által létrehozott képeket a műalkotás részévé kívánom emelni. A standardizálható kiállításlátogatói szokások behatárolható (rendezéssel irányítható) mozgáseffektusai jelenthetik a tervezés tudatos eszközeinek működtetését. Az alkotások síkszerű térbemetsződése által hordozott időbeliség így az alkalmazott képi hatásrendszerekkel vélhetően felerősödik. Ezt kívánja erősíteni a néző által az alkotásokra vetülő árnyék, melynek fogadására, felkészített lényegéből adódóan a mű (formai) szellemisége. A néző elmozdulásával az állandó scenikai effektusok segítségével szükségképpen változó, mozgó árnyékfelületeket hoz létre, melynek különösségét fokozza a testére is rávetődő, változó formájú és színű grafikai elemek hatása. Eközben a bizonyos nézőpontokból feltűnő tükörfelületek grafikai elemei mögött szembetalálkozik saját magával, mint az alkotásban létezővel. Mindezeknek a komplex képi hatású folyamatoknak az együttes, időbeli megélésével feltételezhetően átéli valamely szellemi és érzelmi síkon, hogy a mű róla is szól és alkotó részese is annak.²¹

20–21. Leitner Sándor Doktori értekezésének elfogadott témavázlata. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar 2000. Kézirat

A kutatási program műtermi munkában megszületett részeredményei és a kiállítási műhelybemutatókon mutatott beválásuk igazolták, hogy a hipotézis megfogalmazásakor kialakult feltevésekre pozitív alkotástani válasz adható. A kitűzött fő célok megvalósíthatók. Szövegszerűségében azonban pontosítást igényel a tervezet. Az alkotástani probléma megoldására felvállalt képi kifejezési és technikai lehetőségek és szükségszerűségek preconcepcionált és alkalmazott megoldási formái bővültek, néhány elemük azonban átértékelődött, jelentőségét veszítette és így azokat csak részben alkalmaztam, vagy elhagytam. Felértékelődött a színes szcenikai hatások szerepe, újabb meghatározó elemként társult a néző mozgásával szenzorok által vezérelt világítási rendszer, az állóképek vetítése mellett beléptek a mozgóképes effektusok, de jelentőségét veszítette a vászonnal fedett és megfestett elemek alkalmazása. Ez utóbbi újabb tovább kutatandó terület, időlegesen félretett újabb lehetőség. A most alkalmazott effektusok hatásossága mellett ilyen összefüggésekben elsődleges változataiban feleslegesen bonyolulttá teszi a látványviszonylatokat, ezért csak a képi idézetek megoldásainál szükséges installációként alkalmazni. A megerősítéseket modellációs kísérletek és a nézők, mint befogadók reagálásainak megfigyelése adta. Több új megoldási formát mutató részeredményt elhagytam. Ilyen például az átlátzóság, az áttetszőség, vagy a padozaton részben járófelületként alkalmazható illuzionisztikus tér és anyagszerű hatásokat keltő felületmegoldások (lépcső, víztócsa). Ezek a fő téma szükségtelen további differenciálódását jelentették volna. Így lemondtam alkalmazásukról a téma keretein belül. A nagyobb járófelületet biztosító tükörborítás hatásos lehetőségét viszont anyag és technológiai problémák miatt voltam kénytelen nélkülözni.

A majd kétéves időszak kísérleti kiállításrendezési tapasztalatai igazolták, hogy csak mesterséges világítási környezetben képesek a művek, a műegyüttesek megfelelő hatást kifejteni a befogadókra. A témavázlat fő elemeinek újragondolását abból a megfontolásból is szükségesnek ítéltam, mert a képzőművészeti alkotómódszerek alapvetően meghatározzák a problémavizsgálatok módszeres eljárásait. Ezek nemcsak a művészeti megismerés, hanem a szubjektív alkotói beállítódásomtól is alapvetően meghatározottak és sokféleséget mutatnak. Minden bizonnyal sajátosságaik árnyalt valóságában a művészettudományokkal foglalkozó kutatók által feltárhatók. Az alkotó munkájában működő sajátos törvényszerűségek fő alkotó-

eleme a ráérzés, az ösztönös reagálás, az invenció, a megteremtett vizuális jelenség által kiváltott manuális kreativitás. Ennek eredménye a tárgy, vagy jelenség, a művészeti alkotás. Az eredmények értékelése, a működés logikájának, a hatásrendszerek működésének elemző kiértékelése a további eredményes alkotómunka feltétele ugyan, de soha nem a tudományos igényességű feltárás szándékával és munkamódszereivel. A problémát történetiségében vizsgálva még akkor is jelentős a kijelentés igazságtartalma, ha a szenzuális és a racionális két végpontja között, sok változat mellett egymástól alapvetően különböző alkotói típusok léteznek. Így tehát alapvetően szenzuális beállítottságú alkotóként a tőlem telhető tudományos igényű racionalitással próbáltam összevetni a korábbi időszakban megfogalmazott hipotézis állításait, a probléma megoldása közben végzett munka alapján, az állítás és a helyes feltételezés viszonylatában. Megállapítható, hogy az alapfeltevés helyes volt; a probléma megoldása képzőművészeten belüli hatásrendszerekkel lehetséges, ilyen látványegyüttes, mint művészeti alkotás, műegyüttes létrehozható az eddig ismert és alkalmazott műfajok, technikák és technológiák újszerű, sajátos együttes felhasználásával. A témavázlat tartalmi és ennek megfelelő, lényegi, tartalmi módosítására nem volt szükség. Árnyalati változásai inkább csak pontosítások.

Az elemzés célja, hogy deduktív következtetésekkel utólagos visszatekintő értékeléssel feltárhatók legyenek azok az alkotástani és gondolkodásbéli előképek, melyek fellelhetők korábbi munkásságomban. A vizsgálat érvényességi körébe, erős szelekcióval azokat az alkotásokat vontam be, amelyeken tárgyasultságukban is a legjobban azonosíthatók az előképelemek. A formai analógiák megkeresésével vizsgáltam a tartalmi összefüggéseket. Az adott képi jel és az általa jelölt tartalom viszonylatában vizsgáltam az alkalmazott formák jellemző morfológiai állapotait, melléjük rendelve a kölcsönhatásban fejlődő jelölt tartalmak és kifejezési formák tisztulását. Az elemzésre kiválasztott alkotásokat nem elsősorban készülésük sorrendiségében vettem vizsgálat alá, hanem a kronológiai sort megszakítva a legjellemzőbb megjelenésű meggyőző előképtől néha visszafelé is kerestem a bizonyítékokat. A feltárásban az összehasonlító kép és alkotáselemzés módszerét alkalmaztam. Az elemzés és értékelés szövegszerű leírásai mellé a problémát reprezentáló képrészleteket kiemelve mutatom be a szerkesztetés során. A nyomdai kivitelezés próbanyomatainak hatását elemezve az előképek (képrészletek) reprodukciós részleteinél lemondtam a színes képek alkalmazásáról, mert figyelemelterelőnek ítéltam. Ezért ezek fekete fehér fotónyomatokként kerültek beszerkesztésre. A művek teljes reprodukciójának szöveg közti közlését azért nem alkalmaztam, mert az értekezés nem csak formai, hanem tartalmi arculatára is nagy súllyal telepedett volna a különböző időszakokból való művek nagyméretű képi sokfélesége. A felhasznált irodalom fejezetében egy kép tárba (galériába) rendeztem az elemzés tárgyául szolgáló alkotások reprodukcióit, biztosítva a visszakereshetőséget az adatszerű rögzítéssel és ezzel az állítások, következtetések megítélhetőséget segítve.



Figurák, 1970. Térkonstrukció terv. Papír, golyóstoll, színes filctoll, 14×9 cm.



24



22

1970-ben készültek első filctollal színezett, golyóstollal rajzolt emberfiguráim. A régi jegyzetfüzet sok más dolog mellett őrizgette a rajzokat évtizedeken keresztül.²² A térkonstrukció²³ ennek a vázlatnak az alapján került kivitelezésre. Sokat foglalkoztatott akkoriban Barcsay konstruktivista figuraértelmezése, Bálint Imre figuralátomásainak jelképi formaanyaga. Megfestettem a Várakozó²⁴ figuráját, amelyet a lakott helyen kívüli buszvárók kitört ablakú, elhanyagolt világában várakozók kilátástalansága ihletett. A kialakult képszerkezet végiggondolása közben adódott az ötlet a figura pontosan körbehatárolható, körbevágható síkformájának és az ablakos falrész összemetszésének térbeli rögzítésére. Az emberfigura jelképszerűre egyszerűsített befoglaló formája alkalmas volt az önálló téri életre. A derékszögben összemetszett farostlemez falak részeként összeállt az a könnyű kivitelezési lehetőség, amely a farostlemezek durva felületének szembefordításával és összeragasztásával megfelelő merevségű felületet adott. Az összecsiszolt lapok önhordó rendszerre váltak, jól megálltak a térben. Merevségük, stabilitásuk felületeik nyílásokkal való megnyitását is lehetővé tette. Felületeiken az olajfesték technika, úgy mint a képfelületeken, jól működtek. Új lehetőségek nyíltak meg előttem. A képeim térben is szemlélhetőek lettek. Lényegében a korábbi képek síkba szorított, térrétegekre épített összesűrített formaélményei térbeli rekonstruálással több oldalról megnézhető képekké váltak. Nyílásos részeiken az alkotás más-más részei is szemlélhetőek voltak és a nézőpont változtatásával az adott keretek között más-más formai és színviszonyok indukálódtak. A vázlatterveken megfigyelhető tiszta alapszínekre és jelekre épülő bátorság azonban elveszett a felületi megmunkálás finom faktúrákra épített felületeiben. A terveken az emberfigura kiszolgáltatott a környezetnek, a tárgynak. Az elemekből megszülető térlezáró síkok, mint falideák, falképének része az ablakkép, az így kialakult alapszerkezet magába fogadja az emberfigurák jelét és létrehozzák a különös tárgyat, mint művet. Ez az elkészült térkonstrukción a felület-megmunkálás felületi finomságokra is épülő faktúrális hatáselemeivel nem vált nyilvánvalóvá. Természetesen ennyi idő után könnyű helyén és értékén kezelni a jelenséget, de tanulságait levonni mégis szükségszerű. Annak megállapítása is így ide tartozik, hogy a tiszta

22. Figurák, 1970. Térkonstrukció terv. Papír, golyóstoll, színes filctoll, 14×9 cm.

23. Figurák, 1970. Térkonstrukció. Olaj, ragasztott körbevágott farostlemez, 200×60×100 cm.

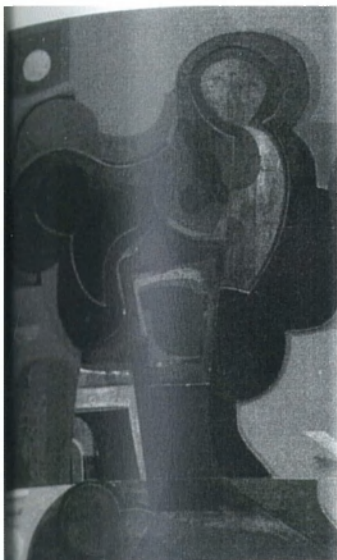
24. Várakozó, 1970. Olaj, farostlemez, 122,5×106 cm..



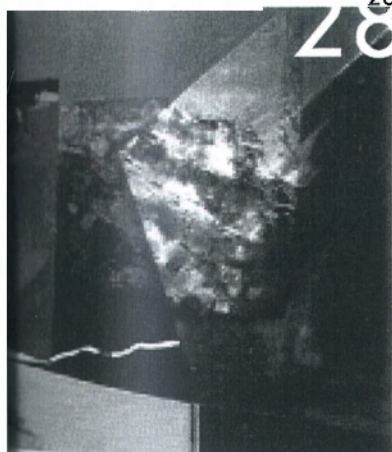
- 23 alapszínek egymást feltételező ellentéteikben is egységet mutató tel-
jességet adtak a vázlatban. A téma alaptételének, a konstrukciónak és
az embernek szükségszerűen meglévő kiszolgáltatott egymásrautalt-
sága, a kontrasztos hatásrendszerre építettség sem működött a kivi-
telezett műben. Nem ismertem fel a lehetőség valós erejét. Nosztal-
gikus vonzódásom a festett felületek artisztikus működéséhez, a fi-
nom felületű mives faktúrált megoldásokhoz, annak érzelmeket in-
dukáló és teremtő voltához, ezen az alkotáson hatástalanul működő
festészeti effektusokat eredményezett. Az elutasító fogadtatás az ak-
kor jelentősnek számító Dél-Dunántúli Kiállításon 1970-ben meg-
pecsételte próbálkozásomat. A mű még kiállításra sem került, ahol
Martyn zsűritag mivolta és tekintélye is sérült. Hiába kereste a mun-
kát a kiállított alkotások között a megnyitón. A megdöbbenését talán
leplezni akaró reflexió biztató szavai akkor kevésnek bizonyultak
megaláztatottságomban, a kísérleteim folytatására. Aminek azon túl
akkori életem anyagi realitásai is gátat szabtak, hiszen a kivitelezés
költségeinek törlesztése csak azután kezdődött. Utána készült váz-
lataim²⁵, melyek közül egyet bemutatok csak papíréletükben éltek
tovább. Még egy évig kínlódtam azzal, hogy a lehatárolt sík felületen
egymásra ragasztott, körbevágott farostlemez vastagításokkal talán
kiállíthatóbb, elfogadhatóbb megoldásokat találjak. A megoldást,
a gondolat megvalósulását nem tudta jól szolgálni ez a kísérlet. A meg-
festett, csak a kép síkján és nem a térben jelentkező árnyékformák,
az áthatásokat imitáló fedések, a festett térben önmagában lévő for-
mák, nem tudták a kifejezendőt önálló létezésre készíteni a műben.
Ilyen volt Az ember és árnyéka²⁶, amely a síkon való applikált kiemel-
ésekkel erőtlén megjelenésén túl újból magán viselte a térformán
alkalmazott festészeti megoldások elégtelenségét is. Ez a kísérlet egy
határozott felismerést, tanulságot azonban adott a léptékváltás, a mu-
rális effektusok birtoklásának felismerését és alkalmazási lehetőségét.
Schaár Erzsébet egyedi művészetének lényege ekkor már kész. Még
akkor is igaz az állítás, ha Beke László mindezt ugyan pontosan tudva
mégis óvatosan fogalmaz „...és most elnézést kérek azoktól a szob-
rászoktól és teoretikusoktól, akik jól megformált véleményekkel ren-
delkeznek a térplasztika lényegéről és a szobrászat »örök« tör-
vényeiről. Ugyanis, ha elképzeljük Schaár Erzsébet kisplasztikáit
életnagyságban és fehér színben – visszakapjuk művészileg átalakult

25. Figurák, 1970. Terv. Papír, golyóstoll, színes filctoll, 12×9 cm.

26. Az ember és árnyéka, 1971. Körbevágott réteges farostlemez applikáció, olaj, 122,5×123,5 cm



26



28

lényegét annak a háznak, amelyben a szobrok születtek. Még pedig úgy, hogy bizonyos értelemben maga a modellként szolgáló ház is »műalkotás« – szerepet ölt. És ebből adódik Schaár Erzsébet műtermének különös atmoszférája. [...] Schaár Erzsébetnél is felbomlófélben vannak már a hagyományos szobrászat határai. Szándékolatlanul is megindult egy tágabb értelmezésű környezetteremtő, illetve az adott környezetet átértelmező kifejezőmód felé.”²⁷

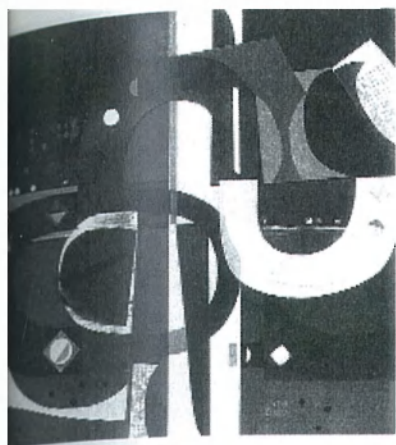
Nem az analógiát keresem – és éppen szobrászati gondolkodás viszonylatában –, de a konvencionális keretek szűkösségét érző változtatási lehetőségeknek hazai viszonylatait számba veendő jelzését. Munkásságom ezen szakasza időben távoli, a kezdeti próbálkozások útkeresési időszak, de formai és tartalmi vonatkozásaival egyik alapvető forrásává vált térben létező képekre épülő elgondolásaimnak. Erre a régi gyökére szervezhetők azok az elemek, melyek nyomokban később is fellelhetők egyéb, más szándékú próbálkozások részeként. A dekoratív térrétegekben való építkezés, mint transzponálási mód eszközként továbbra is meghatározó sajátossággént vonul végig az egyes alkotói időszakokon. Sok félbehagyott, de kiállított munka is adja a példák sorát. A valóságos térbeliségre utaló felületmegoldások ezekben az alkotásokban lehatárolt formákon belül fejtik ki hatásukat. Ennek ellenére szinte külön életet élnek. Az egy síkban lévő felületek között csak a lépték vagy a színezetáthangolás teremt térrétegbeli különbözőséget. Az alattuk lévő síkokon a különböző világítási értékből adódó sötétségi különbségek, az elemek létének más megjelenési formáira utalnak (Összeütközés, 1972).²⁸

A térbeli tagoltságra, összerendezettségre a ferde törésvonalak sávjai utalnak. A lehatárolt síkformák körbehatárolt és elkülöníthető alakzatainak, különös viszonylatokban való elhelyezésének igénye két évig foglalkoztatott az ezt megelőző időszakban, 1967–68-ban. Olajfestékkel hengerezett, kontúrformáikra épített, kivágott papírfarmák több rétegben is egymásra helyezett monumentális hatású viszonylatait vizsgáltam (Konstrukció, 1968).²⁹ Monumentális hatású horizontális-vertikális, centrális alapszerkezetre épülő kompozíciók voltak ezek a papírkollázsok.

27. Beke László: Impresszió k Schaár Erzsébet műtermében. Kézírt művészeti almanach 2. Corvina, 123. o.

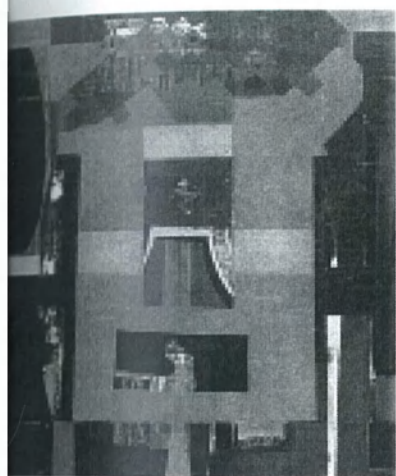
28. Összeütközés, 1972. Olaj, farostlemez 120×160 cm.

29. Konstrukció. 1968. Papírkollázs, olaj, ragasztott papír 60×90 cm.



29

30



részlet

31



részlet

32



32

1969. végén és 1970. elején készült a Nagy állvány és kép című alkotásom.³⁰ A síkokból összeálló téri forma önállósága és belső tagolt-sága, a kvázi horizontról fölmagasodva a szinte homogén háttér előtt, azonos jegyek a korábban számba vett kollázsokkal.

A nagyrészt amorf, absztrakt formákból egy figurára épített státusz-szimbólum képek, is ezt a képalkotási elvet követik. A kép alsó szélére, mint horizontra illesztett felmagasodó figurák körbevágható önálló téri létre kíváncsozó elemei (Öreg király, 1975; Clown, 1975; Hivatalnok, 1975). Szapudi András írta ezekről a képekről siófoki kiállításom kapcsán: „A kiállításról a figurák utánunk jönnek.” A képi valóságukból következik, hogy nem a formakövető és anyagszerű meg-munkáltság váltotta ki e megállapítást, hanem az önálló és egyedi független létük, a színfalként is felfogható minden modelláció nélküli keret, mint szükséges háttérelőttiségükből adódó elkívánczolásuk.

A Nagy állvány és képen a képfelület ablakszerű megnyitása, annak folytonossági hiánya, vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy „az a kép, ami nincs” először jelentkező megoldás. A későbbi, nyílásokra is épített térkonstrukciók egyik meghatározó eleme. Annak ellenére igazolható az állítás valóságossága, hogy az ablakmotívum alkalmazása végigvonult a stílusváltásaimon, de általában idézett látomást magába foglalva és nem a mögöttesben létező nagyobb kiterjedésű önálló teret befogadón (Bohócok,³¹ 1972; Festőasztal,³² 1973; Palettanosztalgia,³³ 1981; Bartók Béla. A Tanító keze.,³⁴ 1981).

A nyílások (ablak, ajtó), mint a kitekintés, a kapcsolat, az átjárhatóság lehetőségének megjelenő jelképként csak a jelölő szerepét vállalják a képek szerkezetében, mintegy a bezártság ellentettjeként. Az installált téri síkrendszerek ezen előképmotívumainak gondolati rokonsága bizonyító adalék megállapításaimhoz. A képfelületek környezetéből megszabadított motívum ugyanis meggyőzően mutatja formailag és szerkezetileg, de a kifejezési lehetőség keresésében is a tartalmi rokonságot. Ezek a téri kapcsolatnyílások, a személyes lét és a világ között montázsoltnan befogadott motívumaikkal a konkrétság és az elvontság életterében mozognak.

Megvizsgálva az ablakmotívum alkalmazásának formai megjelenéseit képeimen, a tárgyiasságában is azonosítható formai ismertetőjegyeit

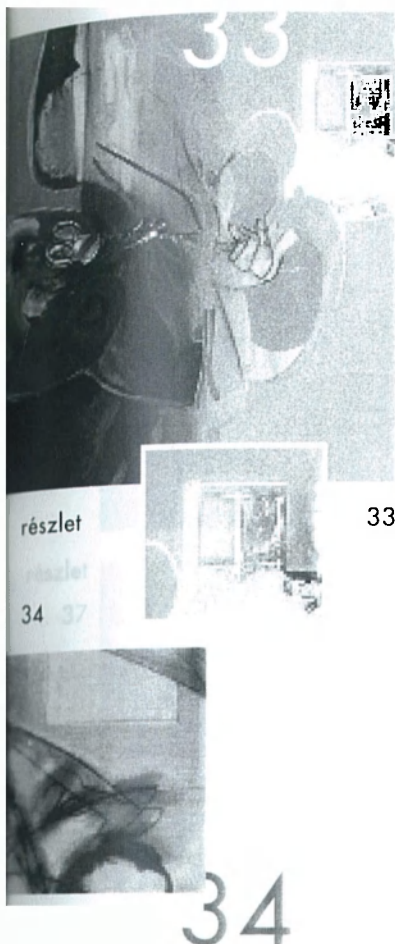
30. Nagy állvány és kép. 1969–70. olaj, farostlemez, 110×120 cm

31. Bohócok. 1972. olaj, farost 100×110 cm

32. Festőasztal. 1973. olaj, farost 80×80 cm.

33. Palettanosztalgia. 1981. olaj, olajkréta, farost 72×113,5 cm.

34. Bartók Béla. A tanító keze. 1981. olaj, olajpasztell, farost 64×104 cm.



33

magán viselő megjelenési formák mutatkoznak időben először, majd az egyre jobban jelle alakulás jelenségét figyelhetjük meg. Jelentéshordozó szerepük egy jól leszűkíthető gondolatkört képvisel ugyan, de egyes esetekben a valós térre utaló jegyek mutatkoznak az ég, a levegő, a felhős égbolt azonosítható elemeiként. Más esetekben pedig az elmozduló, lebegő függöny vonalas megmunkáltságú képe idézi a kint és bent szerves kapcsolatát. Egyes megoldások a kívül lévő formák csak az ablakkeretbe férő részforma megjelenítésével, kitakarásokkal idézik elő ezt a hatást. Megállapítható azonban, hogy a két tér kapcsolatát és egyben a lehatárolását is jelentő felületek transzmissziós szerepet is betöltenek, hiszen magukba fogadják a kívül és a bent lévő is, de ennek ellenére jól érzékeltetve az ún. máshovatarozásukat. A nyílás mint kapcsolat-lehetőség szimbóluma az antropomorfizációból következő szimbólum. A fogalom képi jele bármilyen változatában mutatkozik meg formailag, vagy az alkotáson belül fő jelentéshordozóként, vagy alárendelt kiegészítő jelentést hordozó összetevőként, alapjelentésében az emberi lét velejárójaként a térlehatárolások közötti átjárás lehetőségét mutatja, annak fizikai és szellemi értelmében is. Mindezek ilyen kontextusban való végiggondolása és annak konklúziói teremtik meg azt az alapot, amelyen felépíthető az a gondolatsor, amely különböző ábrázolási rendszerekben fogant alkotásaim nyílás-jel ábrázolásainak szellemi és alkotástani szándékrendszerét, képelem anyagát alakulásában vizsgálni tudja. Ilyen értelmezésben lehetőség számomra azt a szellemi síkot tartani, melynek metszetén a különböző megoldási formák azonosságai vizsgálhatók. A nyílásnak mint jelentéshordozónak ilyen megközelítésben való vizsgálata azért, hogy ne csak az önmagábanlévőség izolált világában jelentkezzék, együtt vizsgálom a képeimen, általa befogadott más formákkal együtt. Ez a problémafeltárás több változó figyelembe vételét igényli, de azzal a hozadékkal gazdagodik az eredmény, hogy előkészíti az installált térkonstrukciókban alkalmazott nyílás-szerep formai és működésbeli lényegének az előképekből való levezetését. Igaz ebben az esetben is azzal jár, hogy el kell tekintenem az időbeliség rendező elvétől, a jelentéstartalmak és hordozóik, a jel és a jelölt viszonyrendszerének szemléletesebb bemutatása érdekében. Általában az emberi fejformát vagy annak gondolati jelét idézik a motívumok (Bohócok,³¹ Kodály³⁵), az árnyék-



35

35. Kodály Zoltán. 1982. olaj, olajpasztel, farost 85×90 cm

részlet

36



részlet

37



38

részlet

39



vetettség foltkarakterre épülő jeleiként. Máshol a kintre utalás dokumentumaként a Palettanosztalgia³³, a Bartók Béla című képen, a Tanító keze³⁴ ablakán. A későbbiekben vetített vagy az installált hátterek irányított látványnyílásokon keresztül látható első elemeit idézi a kollázsolt képeslap vízparti látványával a Festőasztalon³² és a Guba Sándor³⁶ képen megjelenő magyar tarka tehén képe. Ilyen értelemben fogható fel a Kilépés³⁷ 1990-1991. ajtónyílásait kitöltő ábrázolatok tartalma is. A műterem tagolt üvegfalának és ajtajának nyílásaiban az ég más és más állapotú, kék és ólmos szürke változatai rendeződnek, az üvegfelületükben önmagukat visszatükröző fake-
reték képeivel. Az idézet, az idő és a változás tényét sűrítő elemek díszletszerűsége az installáció, mint eszköz első megjelenése alkotómunkámban. A nyílás előtt, illetve a mögöttes síkon megjelenő emberidézetek az időbeliség érzetének letéteményesei.

A Magyarázat³⁸ képi ablakjelen lévő fejrészlet még a betekintő arc minőségét mutatja, egy bentlétőlkénti térben létező elvont vonalkonstrukció viszonylatában. Az Értelmes fej³⁹ az ablak mögött létezővel formailag is kapcsolatba kerül a fej arcszerkezetén keresztül. A fej belül és kint is van, igaz, hogy más-más lényegével. Ezek továbbélése készítette elő, mint előkép az első papírból körbevágott és összemetszett fejek többarcúságú lehetőségét is. Az Ablak-kaloda⁴⁰ papírkonstrukció még 1996. elején összesűrítette az addigi ablakváltozatok lényegét. A nyílások a környezet mögöttes részeit is láthatóvá tették. Az arcrészlet kereten belüli darabja már csak idézi a másik oldalon lévő, mert hiszen mellette a háttérből az arra sétáló nézelődő valóságos arca is megjelenhet. Így az egyidejűség és annak változó pillanatnyiséga, a megtörténhet és a megtörtént is, lényegi elemként rögzülhetett a korábbi „állóképek” korlátozott kifejezési lehetőségeit kiváltva.

Az emberarc jelek rajzolatainak átkerülését a formákra a Vágyakozó⁴¹ készítette elő. A heteken belül lezajló alkotói programváltás utolsó pillanataiban készült alkotás ez. A síkon kezelt fej, kéz és árnyékformák már csak azért kerültek a ráérzés diktálta formában a képfelületre, mert még a térbe forduló hordozó szerkezet ötlete várattott

36. Guba Sándor. 1985. olaj, farost 80x120 cm

37. Kilépés. 1990-91. olaj, farost 90x80 cm

38. Magyarázat. 1980. olaj, olajkréta, farost 45x55 cm

39. Értelmes fej. 1980. olaj, olajkréta, farost 45x65 cm

40. Ablakkaloda. 1996. körbevágott papírkonstrukció, rostiron 40x40 cm

41. Vágyakozó. 1996. olaj, olajpasztel, farost 80x90 cm



40
részlet



41



42

magára. Ennek tudható be a képfelület elemeinek síkszerűsége. A visszafogott tört fehérek, színes szürkék, és a feketék, dekoratív felületeket, a vonalak pedig körbeírással lezárt formákat hoztak létre. A fehérek felületi értékmodulációja itt már a síkokból összeépült térhatású (térben is rekonstruálható) konstrukciót jelzik és nem a formák festett tériségére utalnak. Így, a részben egész figurára vonatkozó térépítési lehetőségeket is előre mutatja.

Megállapítható következtetésként, hogy az ablak mint a különlevőket elválasztó és azokat összekapcsolni tudó lehetőség képi alkalmazása 1971. óta különböző megjelenési formákban alkalmazott motívum. Formai és műfaji alkalmazási folyamata a bemutatott példákban változásában is szemlélhető, meghatározó tartalma jelentős és folyamatos a formanyelv változásának egymást követő szakaszaiban. Továbbfejlődésének lehetőségei a térkonstrukciók emberfigura alakjaiban (lásd egyik műtermi vázlatrészletet)⁴², annak az áttört felüli negatívjaiban megjelenő fejformák és testfelületek más jelentéstartalmakat is hordoznak. Szerves fejlődésük következményeként az áttört figura embertestablaka, részben befogadja a másik emberalakjelkép bizonyos részeit, magába fogadja a néző élő formáit, de a környezet egyéb részleteit is. Annak a jelenségnek vizuális kifejezői a létrehozott effektusok, hogy a szükségképpen létrejövő perszonális és környezeti kapcsolatok részben igényelt, vagy akaratlan beépülése a szubjektív létbe, meghatározó személyiségformáló tényezők. Beépülésükkel többek, jobbak, vagy terheltebbek leszünk. A térbe való kilépését a Kilépés a képkeretből performance-ban (lásd. 3. fejezet 14. oldal) az üres léckeret és a térben álló 2x2 m-es négyzet alakú léckapu értelmező szerepe felerősítette és új eszközként alkalmazhatóvá minősítette át, a térbe kilépés térszervezésének installációs eszközévé. A Kilépés a képkeretből performance léckereteinek mint a statikus látványrészeket és a történések időpillanathoz kötődő képeit befogadó formája tovább él, a személyes tér problémájának szükségszerű felvetésében. A társadalomban való létezés a térben létezés problémája is, ahol a személyes terek adott esetben érintkeznek, részben át is fedik egymást. Ez kölcsönös akarás, más esetekben erőszakos behatolás eredménye a személyes tér szándékos megsértésével. Ennek a problémának a felismeréséig, vizuális eszköz rendszerekkel való kifejezésének problémafelvetéséig jutottam el ku-

42. Műtermi vázlat. Áttört figura. Festwett faforgácslap. 2000.



7
44

tatásaimban. Ennek kétségtelen bizonyítékai a léckeretkapuzatok, az áttört emberfigurák és a bennük megjelenő emberképek viszonylatai alkotásaimban. Bizonyítékként értékelhető a térben egymás mellett álló fehér emberalak-képek kontúrformáinak egymást feltételező, megengedő, vagy eltávolító formaviszonylatai.

A nyílásjel, mint formai hordozó, az emberarcképek és képrészleteik jelei mellett a természet idézeteként az égbolt jelenségét, sok változatban foglalta magába. Ennek a tájrészletként kezelt változataiból egy sajátos egyedi jel kristályosodott ki, az egy felhő körbehatárolható motívuma. Végeredménye, mely mostani alkotás-együtteseimnek szerves része – továbbra is a természet pozitív idézeteként –, térben lebegő-plasztikus kis kék felhőmotívum⁴³. Első határozott szándékú alkalmazási helye a Kilépés³⁷, 1990–91-ben készült képem. A tárggyá minősült látványérték előképeit a vurstlik, a vásári mutatványosok, a búcsúsok céllövöldéinek bádogkereteire festett motívum adta, mely között, bennem mélyen rögzült varázslatos emlék. Igaz, hogy ott általában kék alapon fehér színben jelentek meg. Az olcsó szórakoztatás játékos napi kelléke, számomra a természeti léttel, a tiszta kék éggel, az oxigéndús levegővel, a tiszta „kék” vízzel való pozitív kapcsolatot jelenti ma is. Átemelését és téri formában való újraalkotását pop-elemként kategorizálom, korábban taglalt mindennapi használata és jelképhordozó tartalma és korábbi alkalmazási szerepe kapcsán. Nem teremthető egyenes ágú rokonság a Ringlis⁷ műegyüttesem pannófelületein jelentkező különböző színű körbehatárolt formájú felhőábrázolatok és ugyancsak itt a térbe-függesztett olcsó hatású festett vásári műanyagplasztika hatását mutató puttót tartó nagy kék felhő vásári hangulatával. Az rokonítható Read Grooms „City of Chicago”-ja⁴⁴ 1967-ben a Velencei Biennálén bemutatott műegyüttesével. Az akkori cool-pop keretein belül készült mű szándékai szerint a gyermekkori nosztalgiára utaló érzéseit 1994–96. között megfogalmazott értelmezés a Ringlisben, amelyet a fehér alapon arany mintákkal festett műanyag karnisok és kék függönyök és a festett műanyag cégérek társaságában más céllal alkalmaztam a felhőt. A kék felhőm furcsa, montázsolt helykijelöléseivel a teremtett tér illuzionisztikus hatású vizuális hatásrendszerében, a padozat fényes fekete fóliaborítása felett, tehát a térben lebegve a természet pozitív tárgyi idézete.

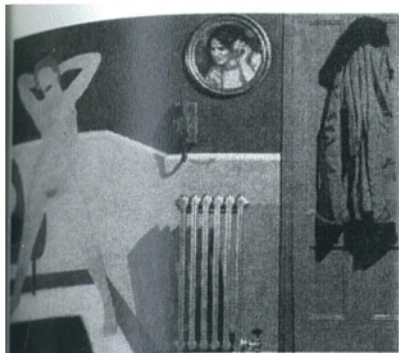
43. Kék felhő. Kiemelten a kiállítási enteriőrből.

44. Read Grooms: City of Chicago. 1967. Képzőművészeti almanach 1. Corvina. 1969.



- 7 Forgács Éva⁴⁵ a kérdéskör legautentikusabb magyar ismerőjeként behatóan foglalkozva a kollázs és a montázs műfaji kategóriájának tisztázásával legalább annyi problémát kénytelen hagyni az egyedi jellemzők szétválogatása után, mint amennyi kapaszkodót ad a fogalmak adekvát alkalmazásához. Említett tanulmányában, fejtegetései elején a kollázst eljárásként, a montázst alkotási elvként határozza meg. Fejtegetései során példákkal illusztráltan kiderül, hogy az alkotók sem használják tisztán a fogalmakat – valószínű azért, mert tisztán kevés alkotáson figyelhetők meg a csak kollázs és a csak montázs ismérvei. Ő is elismeri, hogy sokszor szinonémaként használják e fogalmakat. Érdekes számba venni Kazinczy Gábor grafikus megállapítását miszerint, mivel mindkettőnek van technikai és elvi oldala, talán beszélhetünk külön kollázs elvről és montázs elvről, valamint kollázs technikáról és montázs technikáról. Az alkotói innovációk megvalósulásának folyamatában a kérdésnek nincs jelentősége, mert csak a végeredmény az alkotás számít mint ahogy a műfaj nagy amerikai képviselője Tom Wesselmann vélekedik a problémáról. Ilyen szempontból csak akkor lenne értelmezhető problémaként, ha a kifejezendő maga a kollázs vagy maga a montázs mint képzőművészeti cél például (hommage á collage), a kollázs lenne a mű témája. Olyan vonatkozásában látom fontosnak mégis foglalkozni a kérdéssel, amennyiben az elengedhetetlen terminushasználatban konzekvensen kívántam eljárni a dolgozat keretein belül. Az alapproblémát a magam alkotói nézőpontjából úgy tudom megoldani – tisztában vagyok azzal, hogy a probléma ilyen szimplifikációja csak ily módon és összefüggésben engedhető meg –, hogy a különböző anyagok egymás mellé rögzítése és ennek műalkotáson belüli együttes alkalmazásában a kollázs elv érvényesülését látom és ezt annak is nevezem. A mondanivaló megfogalmazásához viszont, mint az előbbtől jól elhatárolható minőségű szándékot, a szerkesztésmódot, mint olyat a montázs fogalmával jelölöm. Erre Forgács Éva meg gondolatsai is inspiráltak, mert egyik fő rendezőelvként az alkotói szándék minőségét jelöli meg a fogalomtisztázás megjelölésének alapjául. A két fogalmat tehát ilyen értelemben használom tanulmányomban. Erre azért is kényszerütem, mert elemzéseimben a többféle műfaji kategóriába tartozó kifejezési eszközök együttes alkalmazását feltételező műveimben együttesen szereplő vizuális effektusok jelölésére

45. Forgács Éva: Kollázs és montázs. Műhelytitkok. Corvina. 1976. 7–9. o.



47

a montázsolás megjelölésnél alkalmasabbat nem találtam. Így mással nem tudom helyettesíteni. Forgács a kollázsra és a montázsra tehát mindkettőre jellemzőként említi a ragasztást (szegelést, egyéb ráerősítést), mint rögzítési módot a Braque és Picasso által elindított eredeti alkalmazási összeillesztési módtól meghatározottan. Munkáimra 1968–72. közötti időszakban ez a megállapítás igaz, de az 1996-os kifejezésmód váltás után csak részben, mert csak a tükörelemek rögzítésénél jelentkezik ez a hagyományosnak számító eljárás. Az installált térkonstrukciók és kísérő jelenségviláguk esetében már nem. Érdeemes egy gondolat erejéig számba venni Tom Wesselmann egy nyilatkozatát⁴⁶ a kollázsról „Előfordulhat tehát, hogy ecsettel dolgozom, de ez gyakran csak a kollázs eleme; például egy most készült nagy csendéletben egy abroszrészletet úgy festettem meg, mintha az a képekbe beillesztett absztrakt expresszionista festmény részlete lenne. ... Azt szeretem a kollázsban, hogy bármit használhat az ember, ami változatosságot ad; ettől a különböző fajtájú valóságok összecsengenek a képben. Semmi értéket sem tulajdonítok az ecsetvonásnak, csak úgy használom, mint bármely dolgot a létező világban. Elsősorban a festmény érdekel, mint egész, végső produktum. ... Ha volt valaha egyetlen aspektusa a munkámnak, amely izgatott, akkor ez a lehetőség volt az – nem a köztük levő különbség, hanem a belőlük áradó hangulat miatt. Mindegyik tökéletes realitással rendelkezett; úgy éreztem, hogy a kölcsönhatások a képet még erőteljesebbé teszik. Egy festett csomag cigaretta egy festett alma mellett nem volt elég a számomra mindkettő azonos fajtájú. De ha az egyiket egy cigaretta-reklámból veszem, a másik pedig festett alma, akkor ez a két különböző realitás egymásra hat.” Wesselmann a Nagy amerikai akt⁴⁷ című képén él a kollázsolás általa fontosnak tartott eszközeivel és a tárgyak direkt alkalmazása mellett a különböző módon megfestett felületek hatását is kihasználja. Munkája az általam használt terminusalkalmazás értelmében kollázs és montázs is egyben. Néhány lényegi problémára, mint az általam létrehozott alkotástani jelenségre nehezebb a kollázs és montázs fogalmának segítségével a helyes kategorizálást megtenni. Ilyen a festett képfelületek térben, időben és jelentésben más-más értékű nem egy reális térben összeszerkesztett képfelületei, amelyre ugyancsak a mon-

Ezekről a képeimről
egy számomra is sikeres
zsűri utáni beszélge-
tésem a festő elnök
Szabó Zoltán a szakma
Szabcia azt mondta:
Nem kellene ezek
az applikációk
a képeidre meg tudod
te azt is festéssel
anyagszerűen oldani.

”

46. Mi a pop-art? Tom Wesselmann nyilatkozata. Képzőművészeti almanach 2. Corvina Budapest 1970. 91–92. o.

47. Tom Wesselmann: A nagy amerikai akt. uo.



48

49



tázs kifejezést alkalmazom. Ezt annak ellenére helytállónak tartom, hogy a képek (Műterem⁴⁸, Álom⁴⁹) közvetlenül nem besorolható sítluskategóriákba tartoznak, mert ilyen szempontból eklektikusak. Ezeken a képeken konstruktivista összekapcsoló szerkezeti rendszer térben és időben különálló dolgokat köt össze egy képi struktúrán belül, ráadásul applikált, direkt tárgyi elemek kollázsolásával e fentebb említett képeken. Külön feleletet igényel annak megítélése, hogy a térkonstrukcióimra és a nézőkre vetített vonalas és foltrendszerű motívumok képei, vagy a színes fénykévek által megvilágított mozgásban lévő néző árnyékképei az alkotások felületein, melyek szerves alkotó tartozékai a műveknek, milyen értékeikkel merítik ki az általam montázstechnikaként és időben megvalósuló szerkesztési módként alkalmazott jelölési kategóriát. Nevezetesen az egy időben ható más műfaji keretek között már definiált jelenségek egy műben történő egyidejű alkalmazásának technikája kielégíti-e a montázs műfaji kereteit, vagy azokon túlnő egy sajátos performance vagy az environment keretei közé. Vagy esetleg jelenleg definiálatlanul csak a jelenség egyes ismérveinek feltárását lehet megtenni pontosabb kategóriába sorolás nélkül. Mindezek végiggondolását korábbi munkásságomban fellelhető jelenségelemek alkalmazásában, amelyek a kollázs és a montázs kategóriájába tartoznak értékelő számba vételéhez tartottam szükségesnek megtenni.

A montázsolás következőképpen meghatározó képépítési eszközként alkalmazott szerkesztési formám. A különböző térben és időben elválasztható elemek egy felületen történő társításai évtizedek óta végigvonulnak sítlusváltásaimon. Mindig is szükségét éreztem a képzettársítások lehetőségét adó tömörítésnek. Ez biztosította számomra a spekulatív módon konstruált összefogó szerkezeti elemek megteremtési lehetőségét. Az egymás mellé társított fő formák domináns képfelületi szervező erejét tisztelve, improvizálhattam a kötöttségeken belül az összekötő elemek kiegészítő struktúráját. Ennek megteremtése közben megszülető részek hatása indukálta az anyag vonalas, foltkarakteres, faktúrált felületeinek erejével az ösztönösen működő manuális reakciókat. Ennek a munkamódszernek az eredménye az azonos témakörben született alkotások felületjellemzőinek variabilitása.

48. Műterem. 1971. Olaj, farostlemez, maratott fémapplikáció. 122,5×85 cm

49. Álom. 1971. Olaj, farostlemez, maratott fémapplikáció. 122,5×200 cm



36

35



részlet

34

34

A figurális képekim alaképítkezési sajátosságaiként is jellemző ez a meghatározottság. Egyéb tényezők, alkotástani komponálási megoldásai mellett ez a felületképzési sajátosság eredményezte, hogy az emberábrázolatok felületei, a test és a ruha megtanult formai elemrendszerének furcsán összekeveredő, egymásból is építkező szövedékei lettek. A felületek belső öntörvényűsége, annak a képfelületek viszonylatában kialakult domináns szerepe elemelte a figurákat a többi elemtől, az úgynevezett háttérrel együtt azok semlegesítődtek, jelentésüket veszítették. Így fokozatosan alakultak ki azok az emberfigura ábrázolatok, melyeknek a táblakép műfaji kereteihez való kötődésre nem sok szükségük volt. Az utólagos visszatekintő elemzés alapján fejlődésükben hordozott sajátosságaik megállapíthatóvá teszik, hogy a képfelületen lévő figurák a reális térből fokozatosan kiválnak, montázsolt felületek részeként jelentkeznek és önálló jelentésükben is működve nem igénylik a háttér képfelületek összefogó beágyazó segítségét. Példáim sora a még sok ábrázoló elemet hordozó emberfigura alakítások és az egyre öntörvényűbbé alakult konstruált figurákig mutat be bizonyítékként képrészleteket. A Bohócokon³¹ (1972.) a zenebohóc figurája körbevágott és ráragasztott kollázsolt elem is lehetne. A háttérből színben és sötétségi fokban nem elkülönülő figuraforma geometrizált befoglalója csak a felületi megoldásaiban hordoz tárgyi, formai jegyeket. A fejnél igen, de az alaknál már nem vállal fel formakövető kontúrokat. A szürke tónusértékekben formakövető modellációjú figura a Guba kép³⁶ esetében is montázsolt az emberalak, a kép többi részéhez csak tartalmi köze van. A '85-ben készült kép jobboldali alakját sötét árnyékréteg zárja le átlósan, két oldalt a figura függőleges tengelyére átlós elhelyezkedéssel. Az árnyékfelület kemény és a háttérből nagy tónus és színkülönbséggel elváló, foltja akár a térbe installált árnyékkonstrukciók egyik eleme is lehetne. Hasonló karakterrel szól a Kodály-kép³⁵ háttal ülő figurájának árnyéka is, amely szinte már a térbe állított árnyékokat felfogó síkok előképe. Több olyan példa is ezt a következtetést erősíti, ahol ugyan az emberfigura képi kontúrjain belül két világítási értékre szűkített érzékeny festői felületmodellációt mutat, de befoglaló formakontúrjával elkülönül a háttértől. Ilyen a Bartók kép³⁴ fejmegoldása, a Kilépés³⁷ című kép mindkét figurája, a Festőasztal 15 éve⁵⁰ című kép festőalakja, de a Palettanosztalgia³³ palettás figurarészletei is.

Kézenfekvő szükségszerűség a következtetések időben és felfogásban

50
részlet

51

részlet
52

részlet

53

nagyon eltérő kifejezőmódban készült képek közötti analógiák feltárása után a jelenség már, mint a montázs és kollázselv munkáimra jellemző általános érvényességét megvizsgálni. Hiszen az eddigi elemzések szándék szerinti eredménye az, hogy számba vételre kerültek olyan motívumok, amelyek mostani alkalmazásuk előképeiben is felismerhetők voltak. Azonban a következtetések megfogalmazásánál egyre többször szükséges alkalmazni a kollázs és a montázs megnevezést, mert hiszen szembesülünk példáimban ezeknek a műfaji kategóriáknak mind alkotási, mind szerkesztési elveknek az érvényesülésével. Eddigi bizonyítékaim alapján is állítható, hogy a kifejezési módok változásai ellenére is általános és alapvető alkotástani eszközként alkalmazom, használok ki ezeknek a műfajoknak a lehetőségeit. A problémafelvetés valóságát és a következtetés igazságát közel másfél évtizeddel elválasztható műveken kimutatható képszerkesztési azonossággal lehet bizonyítani. A iv. Károly igazolványa Van Dyck nyomán⁵¹ 1972-ben készült, amely Lakner László Rembrandt tanulmányok filozófiájának egyik lehetséges ellentettjén épül. A Károly portrék fehérre festett farostlemezre síkfilm segítségével, tojásalbumin emulzió és napfény segítségével kerültek felmásolásra és nem festészeti eszközökkel, amíg azoknak megfelelő szintű birtoklásáról egy Beieren csendélet képi idézete került. A kép példája vizsgálódásom tárgyában, hogy síkban tartott montázsolt, egymásra illesztett rétegek hatásaira épít a kép alapszerkezete kollázs elv alapján. A síkok, mint képi térrétegek egymáshoz viszonyított – külön szinte laponként leemelhető – rétegezése egyértelmű annak ellenére, hogy a rajta vagy alatta viszonyát a formakontrasztok működése következtében többféleképpen lehet értelmezni.

Tizenhárom évvel későbbi példa Műteremben⁵² (1975.) és A szüreti bábu⁵³ (1975). A műteremkép a festőasztal, a letámogatott és a padozaton lévő vázlatok és tárgyak transzponált és absztrahált formáit és színeit a festőasztalból kiáramló motívumanyagként fogja fel. A kép síkbantartottságát hangsúlyozza, hogy a képsíkban tartott és azon belül faktúrákkal és színátmenetekkel megmunkált felületet, világosított és tört kobaltos krómoxidokkal helyenként átszakítva kiemeli az egy térben lévőség állapotából. A felső réteg a motívum-

50. A festőasztal tizenöt éve. 1981. Olaj, farostlemez, emulziós fotómásolat. 62×96 cm.

51. iv. Károly igazolványa Van Dyck nyomán. 1972. Olaj, farostlemez, fotóemulziós másolat. 30×40 cm.

52. Műteremben. 1975. Olaj, farostlemez. 150×150 cm.

53. Szüreti bábu. 1975. Olaj, farostlemez. 80×80 cm.

anyag, az alsó egy tériségben nem meghatározható, de alatta lévő puha átmenetesen festett közeg. A Műcsarnokban rendezett éves stúdiókiállításon a nagyterem főfalának közepén, a nagy tér ellenére is jól működtek ezek a hatáselemek.

A Szüreti bábu⁵³ az ún. státusképeim gondolati sorába tartozik, azoknak utolsó darabjaként. Ezen a képen látszik legeggyértelműbben, hogy a szabad formai asszociációval felrakott figura szinte semmi kötöttséggel nem korlátozott megfogalmazottságában olyan, mint egy elemekből folytonossági hiányokkal összerakott térelem rendszer. Egyértelműen mutatja, hogy nincs valós tér, hogy az elemek egymást takarják, hogy inkább festett papírlemezekből és anyagdarabokból kivágott elemek ezek, mint festett képfelület, amelyeket csak a szigorú forma és színviszonylat kapcsolataik, mint szerkezet tartanak egyben. A háttér síkján megjelenik a figura absztrakt vetületének képe. Mindkét képen a megszakított és rétegelt kollázsoltság mint építkezési elv tisztán nyomon követhető. Míg a iv. Károly igazolványán⁴⁷ a montázsoltságot a portrék és léptékváltást is mutató csendéleti összeillesztettség, a kollázsoltságot a fotóalapú anyagbeépítés és a Beieren csendélet anyagszerűen megfestett részlete képviseli, addig a kollázsoltságot az egymásra rétegződő különböző anyagokkal megmunkált felületek. Ugyanúgy mint Braque Pohár, kancsó és újság⁵⁴ című 1913–14-ben készült képéről írja Forgács Éva: „Nincsen kívülág jelen esetben semleges háttér amire valamit felragasztottak: csak a ragasztott síkok egymáson átbukdácsoló sokasága létezik.”⁵⁵ A kollázsoltságot azért használom a Műteremben⁵² és a Szüreti bábu⁵³ című képeknél, mert annyiban hasonló a jelenség, hogy a kép témája két, vagy több egymástól határozottan elkülönülő alkotási szándék nyomán másképpen megmunkált, egymás előtt és mögött lévő felületekből tevődik össze. Még akkor is lényegi tartalmi hordozót érintő tulajdonság ez, mint kifejezési szándék által vezérelt megoldás, ha mindegyik felület azonos technikával készült is. Azért, hogy a későbbi másképpen nem besorolható alkalmazott kollázsmegoldásaimtól elválasszam azt a jelenséget sík, azaz térréteg kollázsként nevezem meg.

54

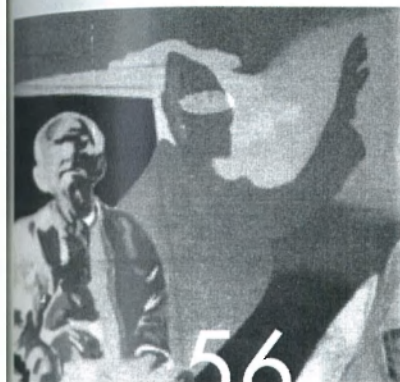
54. Georges Braque: Pohár, kancsó és újság. 1913–14. Kollázs. Forgács Éva: Kollázs és montázs. Műhelytitkok. Corvina Budapest 1976. 11. o.

55. Forgács Éva: Kollázs és montázs. Műhelytitkok. Corvina Budapest 1976. 11. o.

56. A kézember. 1992. Pannó, olaj, farostlemez. 340x520 cm. csvm Tanítóképző Főiskola Kollégiuma, Kaposvár



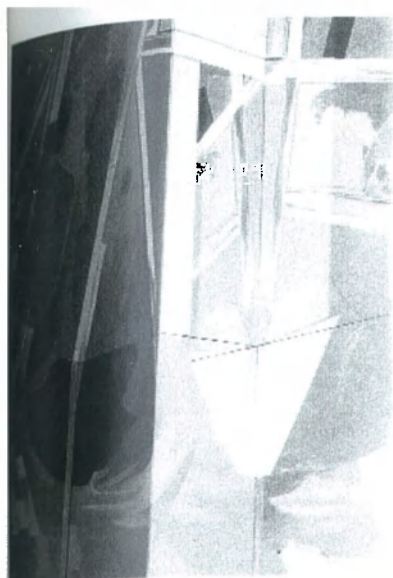
56



Kézember⁵⁶ című pannóm 1992-ben került elhelyezésre. A 340×520 cm-es felület több részlete is reprezentálhatná a folyamatosan alkalmazott, síkban építkező, térréteges szerkesztési effektusokat. A síkszerű nagyméretű motívumok, mint körbevágott színfalelemek kerültek a puha színátmenetekkel megteremtett ködösen valószínűtlen, bizonytalan mély térbe. A figurativitásra épülő táblaképeim közül ez vonultatja fel a legtöbb olyan kifejezési eszközt, ami a látvány figurális montázsolságának a téri konstrukciókban fellelhető változatát tartalmazza. Példaként anyám figuráját és annak statikus árnyékát és apám portréját és annak időbeliségre utaló árnyékképét, mint részletet idézem az eddigi példákat kiegészítő bizonyítékkul. A pannó esetében az a furcsa helyzet áll elő, hogy a képszerkesztés alapvető meghatározója a montázsolság bizonyítható ismérveit tartalmazza, de azokat nem a síkon történő alapvetően síkként kezelt felületen teszi meg, hanem különböző termélységű illuzionista térábrázolási effektusok terébe helyezve. Tudva azt, hogy a murális festészeti alkotásokon alkalmazott alapvetően meghatározó eszköz rendszerébe tartozik a léptékváltás, mégis vizsgálatra méltó problémának tartom a jelenség montázs és kollázs értelmezés szempontjából történő vizsgálatát, amely természetesen nem csak szükséges részkövetkeztetések mélységéig feladata vállalásomnak. A képen a térléptékváltások kifejezőeszköz váltásokban is megnyilvánuló jelensége a fent nevezett munkámon a különböző hatású felületek egy környezetben nem vizsgálható képi feszültségeire épít, kollácsol különböző nem összetartozó anyagfelületeket és a virtuális térbe montácsol emberi és tárgyi figurációkat. Így felfogható úgy is, mint térhatású kollázs montázssolt képszerkesztési elveken épülve.

Keszmegállapításként megfogalmazható, hogy a táblakép és a pannó műfaján belül alkotó munkásságom egészen áthúzódó kifejezési forma változásaiban is nyomonkövethetően a síkszerű térrétegekben való, általam kollácsoltnak és montázsoltnak nevezett építettséggel.

A tükröződő felületek, papíralapú fóliadarabok képfelületekbe ragasztásával 1968–69.-ben készült papírkollázsaimon foglalkoztam először, a fényeffektusok, mint jelenség képbe helyezésének kezdeti próbálkozásaiént. A Műteremben, az Ember nézz a tükörbe, az Álom című képeimen maratott fémből készült polírozott tükröző felületeket kollázsoltam. A papírkollázsokon lévő fényes tükröződő hatású felületek a fényt helyettesítik. Talán analóg magyarázat lehet megállapításomra Forgács Éva Aragontól vett idézete „Olykor pedig a fel-



57



ragasztott papírok vagy a szó szoros értelmében vett ragasztmányok a festő szemében a színt és semmi mást mint a színt helyettesítették.” Az olajfestményeken a fémtükrök, a tükör, mint tárgy értelemben a pop-art kategóriáján belüli kollázsolt alkalmazását jelentették. A míveség, a szakszerű, pontos kivitelezés, a műtárgy nemes anyagvoltának tisztelete vitt a „romlandó” üvegtükör anyagának alkalmazása helyett a fémbetétek használatához. Az akkori plasztikai kísérleteimnél a duplafalú maratott felületű vörösréz domborítások mobil kagyló térformáim elválasztó falaiként is a sérülékeny üveg helyett a plexi lemezt alkalmaztam.

A tükör mint anyagszerű képépítési alapelem először 1994-ben került alkalmazásra először a *Tükröződések*⁵⁷ című 50 m²-es pannómon, melyet lektorátusi munkakijelölés kapcsán készítettem a Balatonboglári Községi Házba. A feladatmegoldásnak több különös körülménye késztetett a tükrőanyag alkalmazására. A színházterem páholyszintjére az első emeletre centrális szervezésű térben kétkarú lépcsősor visz fel egy pihenőre, majd onnan egy középre helyezett lépcsősorral a képet fogadó fő falhoz. Erre készült a pannó. A tér szűk, nincs kellő távolság a felérkező számára, hogy megfelelő, az alkotás egészét átfogó fókuszpontba állhasson. Ráadásul a felérkező háta mögött áll Lóránt János arax anyagú ragasztott textil faliképe, ami csak felérkezve és megfordulva nézhető meg. A feladatot adó fal ráadásul tagolt, a gépészeti kürtő több méter széles a tetőgerincig futó hasábjával. Nehezítette a helyzetet – de visszagondolva az is hozzásegített a megoldáshoz –, hogy a másik mű korábban került falra és a problémamegoldásban így azt is figyelembe kellett/lehetett venni. A pannó alsó és felső lezáró sávjába széles tükrőcsíkot helyeztem el, amelyek a lépcsőn felfelé igyekvők számára visszatükrözte fokozatosan megjelenő arcukat és a mögöttük lévő textil felületeit. A felső tükrőcsík visszatükrözte az architektonikus és a szerkezeti elemeket, befogadva azokat a kép felületébe. Ma is sajnálom, hogy a középső nagy festett mezőkhöz nem építettem tükrőelemeket, mert utána más munkáimon táblaképeken és a barcsi Ringlis⁷ című műegyüttesem színes üveglapok fémkereteinek tükrőborításával ezt az effektust jól működtettem. A szellőző kürtő oldalán a vászonnal bevont összenútolt faforgácslapok közé is tükrőelemek kerültek. Ezek a több méter magasságig a festett felületek közé illesztett visz-

57. *Tükröződések*. 1994. Üvegbetétes pannó, olaj, vászonnal bevont faforgácslap. 50 m². Községi Ház Balatonföldvár.



58

szatükröző felületek a pannó oldalsó szárnyainak motívumanyagát is visszatükrözték a néző képével együtt, jelentősen tágítva érzetében a teret és semlegesítve a falkiugrás hatvan cm-es hasábját és ezzel folytonosnak tűnő síkká tették a pannót. Utólagos beleértés nélkül is igaz, hogy az első több nézetből élvezhető, térbe forduló, de síkhatásokra épített művem született meg ezzel.

Schaár Erzsébet 1970-ben állította ki a Kirakat⁵⁸ előtt című alkotását. A fehér hungarocell testű gipszből öntött fejű és kezű figura, nagy hungarocell hasábokba foglalt tükrök előtt áll. A magyar szobrászatban először megjelenő tükröalkalmazással visszatükröz, teret nyit, fényt hoz be, megsokszoroz, mozgásidézetet rögzít. Néray Katalin így ír erről a Műcsarnoki kiállítás kapcsán: „...az üveggel Schaár Erzsébet egy teljesen új motívumot visz a műveibe, az optikai hatást.

A kinetikus művészetet oly hatásossá és meggyőzővé tevő tükrök és üvegek megsokszorozzák a teret, átlátszóvá teszik, a döntő szerepet a fénynek szánják.”⁵⁹

A korábbi kevésbé jelentősnek mondható maratott fémapplikálások, mint tükröridézetek pl. Álom,⁴⁹ (1971) próbálkozások után, a balatonboglári Tükröződések⁵⁷ című pannómban találtam meg a tükrök alkalmazásának szerves beépülésű hatásos képi lehetőségét. A tükrök, mint anyag visszatükröző, sokszorosító, térelményt szervező, a fényt a felületekbe varázsló és reflexióival vetítő, a kinetikus effektusokat is biztosító lehetőségként épült be tér- és vizuális effektusokat konstruáló alkotásaimba. Összegezésül megfogalmazható, hogy képi kifejezési eszközeim szerves fejlődésben alakultak. A változó részecélok, anyag és eszközváltások a kifejezési formák változásában kimutatható állandó elemek. Ilyen a kollázs- és montázsoltság, a síkban tartott különálló nagy formaegységek önálló élete. Meghatározó a síkrétegek, mint képrétegek szétválaszthatósága. Hangsúlyos az emberfigurák árnyékainak még az emberábrázolat méretét is általában meghaladó hangsúlyosságú árnyékvetett felülete, mint lényegi jelentést hordozó. Azonosíthatók a kreált terek, lezáró falakként a térbe kíváncsozó síkfelületek. Jellemző vonalak és a formák jelképszerű használata, az amúgy több meggyőző példán lemérhető klasszikus festészeti mesterségbeli tudás lehetőségeinek háttérbe szorulása.

58. Schaár Erzsébet: *Kirakat* el. tt. 1970. Képzőművészeti almanach 3. Corvina Budapest, 1972.

59. Néray Katalin: *Schaár Erzsébet Műcsarnoki kiállítás*. Képzőművészeti almanach 3. Corvina Budapest, 1972. 38. o.

Ennek továbbélése az eszköztelenebbnek tűnő új lehetőségek festői-
leg is érzékeny látványaiban öltönek új testet.

Személyes értékelésben, az objektivitásra törekvő elemző munkában
deduktív következtetések sorára építve nehéz eldönteni, hogy a figurák
első filctoll vázlatai és a kivitelezésre került térkonstrukció tanulságai
éltek tovább és eredményezték az In View Art fogalommal jelölt
mostani alkotásaimat, vagy a 96-os Kilépés a keretből performance
az alapoktól újraépítkező tanulságai eredményezték a visszanyúlás
szükségyszerűségét. Szenzuális beállítódásom – rajzolva, festve, ma-
kettezve gondolkodom – a tapasztalásból keltett megérzésekre to-
vább improvizáló alkotói attitűdöm, a tett utáni tudatosulás mint
az újabb képi ráérzések manuális tetteinek indukálója ma azt mon-
datja velem, hogy a kimutatható kontinuitás és az újraépítkezés felis-
meréseiből következő tudatos visszanyúlás az 1971-es figuraváz-
latokhoz kölcsönösen meghatározó, munkásságom bemutatott mos-
tani eredményeiben.

A vizuális kifejezés új, hatásos képi eszközeit kutató alkotói beállítódásom, munkamódszereim jelentős átalakuláson mentek keresztül az utóbbi években. Évtizedeken áthúzódó állandó jellemző, hogy a világ számomra fontos problémáinak filozófiai értelmezése, ebből következő szubjektív következtetések adták a témaválasztások alapját. A fogalmi megismerés folyamata, a folyamatos műhelymunkával kutatott vizuális kifejezési eszközök alkalmazásának kölcsönhatásai határozták meg az anyag megmunkálásával kapcsolatos tevékenységet. A képi ötletek manuális technikákkal való rögzítése, képi továbbgondolása, e közben született újabb invenciók érlelték meg a végső megoldásokat. A munka folyamatában került egyre szorosabb kapcsolatba a téma és a kifejezés. A fogalmi alaptétel és a vizuális ítélet kialakult kezdeti kapcsolata; alapvetően rajzolva gondolkodó és gondolkodva újraértelmező képalakítás és modellezés kölcsönhatásában fejlődött. A papírra tett jeleim további képi ötleteket indukálnak. Képekben gondolkodva a problémákról alakul ki a képi jel és a jelölt egysége. Improvizációs invenciók alapján születnek meg azok a megvalósítási alapformák, amelyek meghatározzák a műalkotás vizuális alaptételeit. Érzékenyen reagálok az érdekességet és a különösséget hordozó vizuális jelenségekre. Képi megoldásaimban, kifejezési eszközrendszereim kialakításában törekszem a különösségre. A '96. óta végzett műhelytevékenységem gyakorlata olyan kifejezési- és eszközhasználati ismeretek birtoklásához juttatott, melyek életterében ez az alkotó módszer hatékonyan működik. Így a doktori programom megvalósítása során is alkalmaztam. Az alkotói feladatvállalás, a műtárgyban való megfogalmazás, kivitelezés szaktanulmányi feldolgozása, az alkotói folyamat rögzítése szükségszerűen kiegészítő tevékenységek befogadását és célirányos alkalmazását tette szükségessé. Folyamatában és a rendelkezésre álló időkorlátok figyelembe vételével struktúrált rendszerbe kellett rendezni az alkotófolyamat egyes fázisait az első ötletek makettes kivitelezésétől a műtermi és kiállítási hatásvizsgálatokon keresztül a kivitelezésig. Szükségessé vált az egyes fázisok és a jellemző folyamatok képi (fotó, video) dokumentálása, írá-

szos jegyzetek készítése, a korábban melléktermékként kezelt vázlatok, tervek összegyűjtése, a későbbi képi és szaktanulmányi keretek között szükséges nyelvi megformálás nyersanyagaként. Le kellett mondani arról, hogy a kutatási főiránytól eltérő ötletek továbbgondolásának lehetőségét megéljem. Így, mint jobb sorsra érdemes dolgok az úgynevezett „használható melléktermék tárba” kerültek. Szükségessé vált az eddigi alkotói gyakorlatomban született művek alapos elemzése abból a szempontból, hogy kimutathatók-e kontinuitásukban mostani gondolkodásom korai elemei. Érintőleges filozófiai és pszichológiai kitekintéssel kívántam igazolni, hogy a feldolgozott téma kortárs társadalmi problémát érint, hogy a már alkalmazott vizuális effektusok megfelelő eszközök sajátos művészeti eszközrendszer kifejlesztésére. Kortárs képzőművészeti kitekintéssel kívántam megbizonyosodni arról, hogy a probléma megoldásával foglalkoztak-e már? Milyen képzőművészeti analógiák vehetők számba, feltárhatók-e azonos hatásokra épített vizuális eszközrendszerek, milyen értékű a létrehozott művészeti alkotás? Van-e nóvumjellege?

Az értekezés műfaji és formai kereteit korábbi publikációs, szerkesztői és katalógustervezési tapasztalataim alapján alakítottam ki. Azt a megoldási módot választottam, hogy a leírás és az elemzés, mint a képi tények objektivációján alapuló értelmezés a nyelvi kifejezés műfaji meghatározója, melyet a szerkesztett szövegszerűség folyamatában képi (reprodukció, rajzi vázlatok, tervek, rajzi elemzések) idézetek kísérnek. A Városi Művészeti Múzeum Képtárában, Győrött 2000. októberében, annak alagsori kiállítótermeiben rendezett kiállításom az értekezés egyik alkotástani összegezéséként fogható fel. A hatásvizsgálatok Kaposvári műhelykiállítások, pl.: Nemzetközi erkölcsfilozófiai konferencia 2001. augusztus 29-31. tanulságait kiértékelve hoztam meg a végleges döntéseket a téma szűkítésére. Ez elsősorban az alkalmazott formai elemek, szemiotikai vonatkozások, alkalmazandó scenikai effektusok, az anyaghasználat, a megmunkálás és az alkalmazott intermediális technika kereteire vonatkozott. Ez a döntéssorozat tette lehetővé a koherencia megteremtését, a cél, a megvalósítás alkotói folyamata és az értekezés között. Szigorlati és a védés alkalmával rendezendő kiállításom mutatja be a program megvalósulását.

In View Art

Az In View Art konstruált kiállítási térben létező, álló és kinetikus képi hatásrendszerekre épülő, nyitott mű-műegyüttes és képzőművészeti kifejezési forma, amely kizárólag a kiállításlátogató(k) jelenlétében, („aktív közreműködés”) létezik. Formaképzése és jelenségvilága pozitív hatásrendszerekre és a befogadó-alkotótársi közreműködésére épít. Antropomorfizált, kalligrafikus vonalvezetésű fehérre festett síklapokból összeállított térformákból, térrendszerekből épül fel, a műegyüttesbe szervesen beépülő tükör- és üvegfelületekkel.

Kiegészítő festett képi idézeteket installációs elemeket képi idézetekként alkalmaz a természeti és az emberi környezet jelenségvilágából. Meghatározóan színes fénypászmákkal teremti meg domináns képi hatásrendszereit.

Vetített, álló és mozgóképek festészeti effektusaival kinetikus hatásokat kelt a változás, az időbeliség érzékeltetésére.

A kiállítási tér történéseit visszavetíti video-projektorokkal a kiállítási térre, érzékelhetővé téve a komplex hatások művészeti élményt létrehozó megvalósulását.

Művészeti élményként, nyitott „műalkotásként” kizárólag a kiállításlátogató közreműködésével létezik, aki mozgásával vezérli a fény- és vetítőrendszereket, miközben mozgásából adódó árnyékvetéseivel és egyéb reakcióival alakítja a művészeti történetet.

A kiállításlátogató, mint befogadó, nélkülözhetetlen alkotórésze a művészeti jelenség létrehozásának, amely ennek következtében egyedi, egyszeri és megismételhetetlen. Más kiállításlátogatók részvételével alternatív változatokban él tovább és teljesedik ki újra és újra az alkotói szándék.

A néző befogadói és alkotótársi együttes szerepkörében lehetőséget kap az In View Art képzőművészeti irányzat elvei szerint létrejött művészeti élményben, hogy felismerhesse: részese volt a művészeti törekvésnek, hogy ne zárkozhasson el a mű esztétikai, érzelmi hatásaitól, hogy az élmények maradandó hatásai következtében tovább foglalkoztassa a művészeti élmény gondolatísága.

A műegyüttes működési leírása

A műegyüttest befogadó tér, célirányosan teremtett kiállítási tér. Cél, hogy a kiállításra érkezőt a berendezett tér minden szükséges és odatartozó effektusával kiemelve mindennapi környezetéből és a művészeti alkotómunkával megteremtett művészeti tér fogadja. Padozata fekete fóliával borított. Erre kerülnek a fehér színű konstrukciók. A kiállítóterem falai (vendég falai) semleges fehér, szürke, fekete színűek (sima matt felülettel), egynemű felületkezelésűek. A kiállítási térben csak megtervezett, mesterséges és megkomponált világítás lehet, mely fényeffektusaival a műalkotás szerves részét képezi. A megszerkesztett kiállítási tér a kiállításlátogató mozgási lehetőségeit irányítottan behatárolja. Egy bejáratra és egy kijáratra építve meghatározott közlekedési irányokat és helyet biztosít a műegyüttes elemei között.

A kiállítási terem bejáratánál a néző mozgása kapcsolja be a világítást. Ezzel egyidőben a bejáratnál elhelyezett monitoron megjelenik a befelé igyekvő képe, tudatosítva a megérkezését.

Továbbhaladva a műegyüttesben való mozgásával szenzoros érzékelők segítségével bekapcsolja a környezetének kiállítási terét megvilágító reflektorokat, majd azok miután eltávolodik az időrelé segítségével kikapcsolódnak. Térbeli haladásával más részek kerülnek megvilágításra. Eltávozását is kamera követi és a teremből való kilépése után néhány percen belül újra sötétté válik a tér.

A látogató által bekapcsolt világítás irányított színes fények sokaságát adja a fehér, sárga, kék, vörös és zöld fénykévek együttes és kombinált alkalmazásával. A fénykévek összemetsződései ezeknek a színeknek a kevert fokozatait is létrehozzák a fényszínkeverés által, a fehérre festett tárgyak felületén és a nézelődő emberek alakján is. A megvilágítás változatai a szükséges színhangulati értékeket állítják elő együttes működésükkel, látványukkal, amelyek színhatásaikkal, kontrasztjaikkal és harmóniáikkal érzelmi hangulatokat és gondolatokat ébreszthetnek, stimulálnak a nézőben. Vidám, szomorú, ünnepélyes, játékos, gyászos, összetartozó, nyitott, félelemkeltő, barátságos, és egyéb, mint meghatározó alapértékeket. A fehér tárgyakat és a látogató figuráját színeffektusokkal gazdagító megjelenés az alkotói szándékot valósítja meg. Árnyékaikat rávetítik más tárgyra, a falra, a mennyezetre, a padozaton elhelyezett fehér árnyékelemekre, a színesen megfestett képi idézetekre, de a néző

1996 óta rendezett kiállításait más módon kialakított kiállítóterekben is bemutattam. Azokban az esetekben részben installációs elemekkel határoltam le az oda nem tartozó belsőépítészeti elemeket. A megmaradó arcitektonikus a műegyüttes szerves részét képezték.

Dolgozatomban ezzel az eltérő kiállítás-rendezési problémával nem foglalkozom hiszen az a témám részét nem képezi.

ruháinak és testének színeit is módosítják, megváltoztatják. A padozaton fényes fekete borításon színes reflexek indukálódnak, a megszőneződött fehér felületek viszsztatükröződnek az alakzatokon, a padozat feketéjében és az installációs elemek kollázsolt tükröbetéjeiben. A nézelődő ember a látványból is indukált mozgásaival kitakar fénykévéket és ezzel módosítja a színviszonylatokat. Az így keletkező vetett árnyékai rávetülnek a tárgyra gazdagítva és módosítva azok árnyékvetett konstans felületeinek formaiságát miközben észrevétlenül alkotótárrá válik. Mozgásai közben a tükröfelületekben vizionlítja magát a látvány tükröződő különös formai és színviszonylatai között. A mozgás által bekapcsoló szenzorok a mozgás egy bizonyos hatóságán belül meghatározott időtartamig működésben tartják a folyamatosan vetíteni tudó körtáras diavetítőt. A jelenség vetítésájába tartozó felületekre diaképek színes foltszerű és vonalas motívumait vetíti. Ezek a képek tovább módosítják a látványt, képfelületeik vetített, nonfiguratív hangulati értékeivel. A fehér felületű emberarc formájú sík szoborfelületek semleges időtlensége életre kel. Karakterben, korban, színekkel válik gyorsan változóvá.

Videókamera figyeli a jelenséget és a monitoron a látogató jól érzékelhetően vizionlítja alkotói közreműködésének látványváltozásokat előidéző folyamatát és eredményét. Ezt a képet egy videoprojektor visszavetíti a kiállítási térre, így a néző testét is érinti a pillanatnyilag érzékelhető változások folyamatosságával maga a művészeti történés. Ezzel létrehozza azt az állapotot az aktív, alkotó-befogadó számára is érzékelhetően, hogy az adott időpillanat komplex képi valósága igazolja a történetet. Az élmény, a tapasztalás, az időben követhető befogadói reakciókat is befolyásolja. A kiállításlátogató a műegyüttés térben elhelyezett konstrukciók és az installációs elemek rendszerszerűen felépített terében való előrehaladása közben, a kiállítási térben hangsúlyos szerepű önálló életet is élni tudó műtárgyakkal, kalodákkal találkozik, (Ember-kalodák, Ablak-kaloda, Víz és Felhő kalodája, Hüvelykujj-kaloda, Tükröszék-kaloda). Ezek az alkotások a nyitott műegyüttésen belül a nézőnek egy probléma komplex, teljes átélési lehetőségét teszik lehetővé, miközben a tárgyak maguk is nyitott műként befogadják a kiállítás látogató közreműködését a műkiteljesedéséhez. Ezek a kalodák vizuális hatásaikkal, egy témán belüli, annak, a nézővel teremtetett személyes kapcsolatrendszerében a „részes voltam az alkotásnak” probléma mélyebb végiggondolására is lehetőséget adnak. Az egyes befogadói élmények sorozatán

keresztül a kiállítási térben előre haladva jut el a berendezett tér, mint műegyüttes problémarendszerének tervezett és irányított rendjében áthaladva, szükségképpen megfelelő sorrendet tartva a kiállítási tér kivezető kapujáig. A kiállítási térben való mozgása ideje alatt a tér bizonyos pontjain bekapcsolódó diavetítők képeinek látvány-módosító vizuális effektusai kísérik a kiállított tárgyak és jelenségek mozgásának érzetét keltve. A diavetítők működése közötti kinetizációs hatások nélküli vákumterekben nyugodt szemlélődés lehetőségét kapja a hosszabb, nyugodt elmélyülést igénylő kalodák körül. A kiállításlátogató terembe lépésekor a tv-kaloda képernyőfeje a néző képét mutató jelensége mellett, kék műanyag felhők térbe lógatott sokasága és azoknak a fehér mennyezeten megjelenő színes árnyékai fogadják a közöttük szárnyalni akaró emberfejű fehér műanyagmadárral együtt. A néző elbocsátása a kiállítási térből a műegyüttesből való kilépésekor a tvkaloda monitorjának a kilépését tudatosító képe mellett ugyancsak ezzel a felhőcsoport látvánnyal találkozik, de benne már kék színű madárember groteszksége szárnyal. A műegyüttes megkonstruált kiállítási térben fehérre festett síkfelületekből összeállított, tükrökkel és üveggel montázsolt műtárgyak rendszere, amelyre színes fények pászmái vetülnek. A mozgásérzetet vetített képek változó mozgásai keltik. A kiállítás látogató mint, befogadó a vizuális művészeti élmény működési elveit meghatározó alkotótárssá válik. Mozgása kelti életre és alakítja árnyékvetéseivel a műegyüttest, - amely szituációk montázsolt rendszerében nyitott műként fogadja be az életteli mozgást -, működteti a vizuális hatásrendszereket amelyek eltávozásával újra sötétbe burkolózó tetszhalott állapotba kerülnek.

A műegyüttes elemcsoportjainak elemző számbavétele

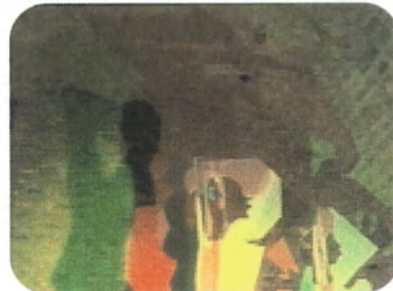
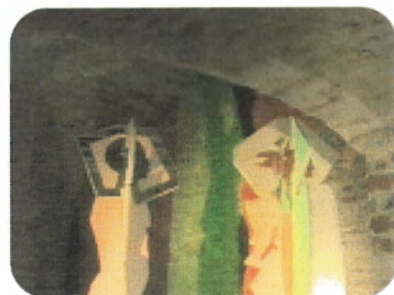
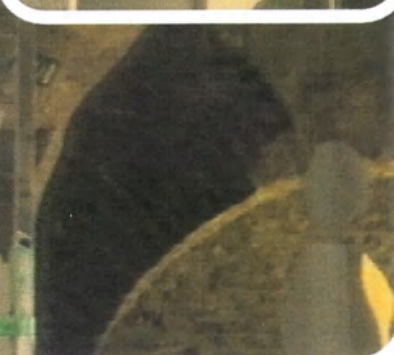
Kalodák

A kaloda számomra a kötöttséget és egyben a lehetőségek kereteit is jelenti. Amíg korlátainkat nem érezzük addig azt megnevezni kodifikálni sem tudjuk. Amennyiben felismerjük deffiniálhatóvá, meghatározhatóvá válik és idővel talán meghaladható. Azonban az új lehetőség is határos – ugyanúgy kaloda, mint a levetett –, akkor is, ha még nem vagyunk tudatában annak.

Ember-kaloda

Az Emberkalodák sok változata kíséri a nézőt saját emberképe változó megjelenésű formáinak segítségével végig a berendezett kiállítási tér műegyüttesében. Az Emberkalodák folt és kontúrvonal karakterükben hordozzák az általánosított emberforma-képletek formai jegyeit. Bizonyos részleteikben érzékenyen formakövetők és más esetekben a formaösszevonások, leegyszerűsítések következtében sommázott alapkarakterűek. Felületeik egyes eseteikben áttörtek és az így létrejött nyílások a testrészletek negatív formáját adják és ezen keresztül láttatni engedik a mögöttük lévő történetet, az ott látható jelenségeket. Egész alakos ötnegyedes figuráik ember-kaloda és az emberfej formai motívumaiból konstruált portré-kaloda változataiban jelennek meg. Az alakzataik kereszt alakban összezsúsztatott síklapformákból állnak, ettől többarcúak is az időbeliség, az életkorral, és a személyiség változásait formai jegyekkel is sugallni akaró formációikat felmutatva. Csőrös fejű „totem”, vagy „fétislényük” az emberi személyiség különböző vonatkozásait idézik. A néző számára az összehasonlítás és a viszonyítás alapját az azonos és a különbözőség, az elfogadás és a tiltakozás, vagy az árnyékhatásaikban megtestesülő félelemérzet, vagy örömérzet, vagy a mindennapi természetes köznapiság vizuális jelensége adja. A néző műegyüttes elemei közötti mozgásában szembetalálkozik ezekkel az emberformájú tárgyakkal, amelyek a kiállítás különös formájú és rendeltetésű tárgyai között antropomorfizáló szándékaikkal a legközvetlenebb kapcsolattartási lehetőséget kínálják fel számára. Az alkotórészessé váló néző, amikor mozgásával módosítja az Ember-kalodák fény és árnyékviszonylatait – a műegyüttes tervezett és irányított vizuális működésének rendsz-

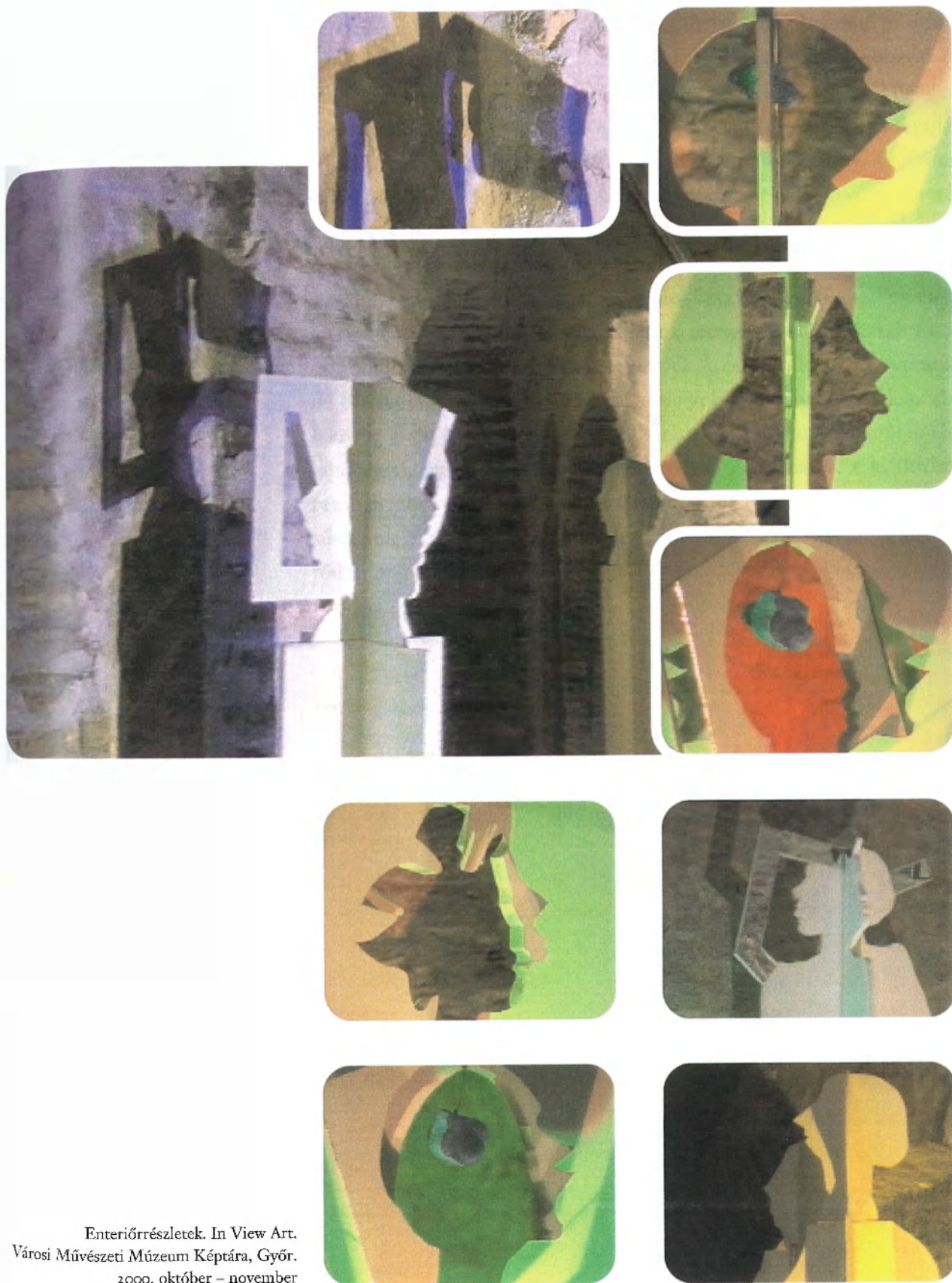
erén belül – módosítja azok határértékeit. Az Ember-kalodák az ember valóságos és elképzelt személyiségkarakterinek lehetséges jelképmegfelelőiként működnek az azonosságtudat kontrolljaként. Változataikkal és elhelyezésükben különállóak vagy csoportos kapcsolatba rendezettek a műegyüttesen belül. A látogatóval kontaktusteremtésük szimbolikus a néző által előidézett látványmódosult képi változataik kölcsönhatásában érdemi. A látvány által is hangsúlyozott a kapcsolatteremtés az Emberkalodák és a néző árnyékainak találkozásában a padlón, vagy egymás testének felületén történő megjelenésükben. A vetett árnyékok kapcsolatteremtő ereje az árnyékok egymáshoz érésében, egymásra vetülésének mértékében, nagyobb részük átfedésében kölcsönösen előidézett színmódosulásukban kifejezett. Talpazatuk kollázsolt tükörfelületeiben, a virtuális térbe nyúló tükröződésekben az időtlenség általánosítható lehetőségét hordozzák. Leegyszerűsített, tiszta fehér formáik fényszínekkel módosuló képi látványkölteménye mellett a néző visszatükröző egyedi mindennapiságának kontrasztja szemlélhető. Az Emberkalodák kiegészítő másodlagos szerepet is betöltenek a többi kaloda kísérőjeként. Adják például az Ablakkaloda esetében az üveg mögötti másik oldalon, a nézővel szemben az ablakszemre került rajzolatok származási lehetőségének felismerési lehetőségét.



Enteriőrreszletek. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november



Enteriórrészek. In View Art. Műhelykiállítás, Kaposvár. 2001.



Enteriőrreszletek. In View Art.
Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november

Ablak-kaloda

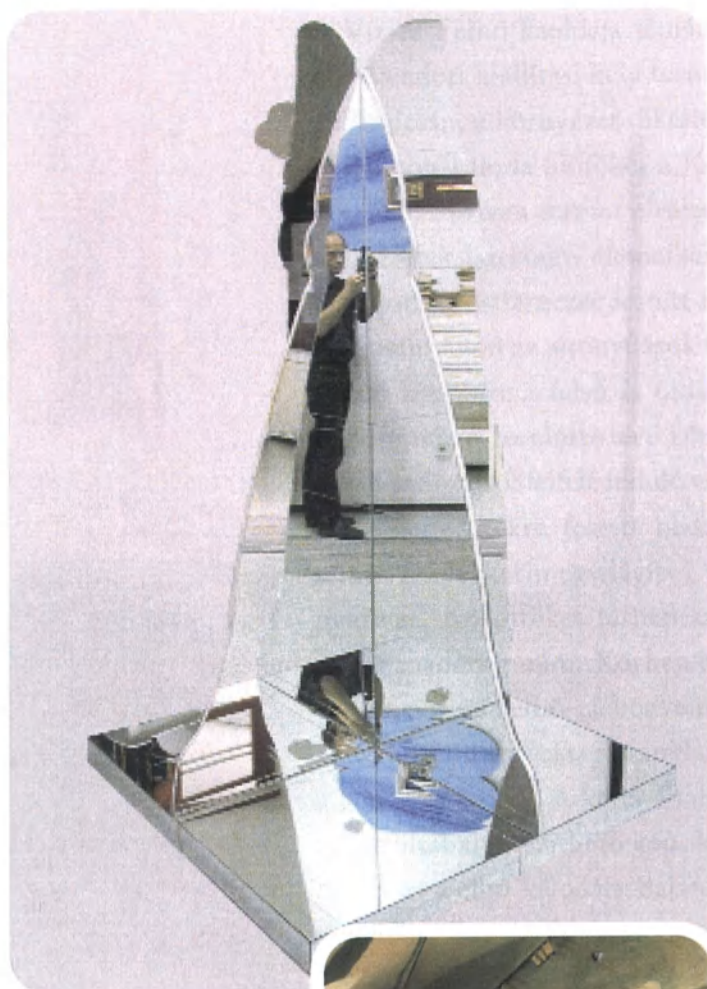
Hétretegű egymástól eltávolított átlátszó üveg ablakszemei az adott kiállítási helyszínen rendezés közbeni mozgásainak, előtte elmenő és egy pillanatra megálló emberek arcainak, testrészleteinek az üvegen átlátszó vonalas motívumait rögzítik. A Pécsi Galériában az utcai járókelők a kiállítóterem ablakán keresztül látható formáit, Győrben a kiállításrendezőkéit. Az egyik ablaküveglap kétoldalas tükörbetét kollázst kapott, hogy a néző a kvázi ablaküvegen lévő rajzolatok mellett az üveg másik oldalán ott lévő Emberkaloda és az éppen ott álló másik néző arca mellett a sajátját is megfigyelhesse. Az ablakok előtt elvonult történés – a kiállításlátogatók mozgása, vagy a házak földszinti ablakai előtt lezajló cselekmények –, csak emlékezeti nyomok, de évtizedek történéseinek nyomai, melyek mindegyikét, csak az ablaküveg látta. Mi is ott hagytuk ember alakunk nyomát számtalan ablaküvegen, mint ahogy a kiállítás látogató is a sajátját a kiállítóteremben elhelyezett Ablakkaloda üvegén. Ebben a vizuális jelenségben sűrítődik a történés az értékek filozófiai és vizuális síkján és teremődik meg a műben újraélési lehetősége.



Enteriőrrészek. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november

Hüvelykujj-kaloda

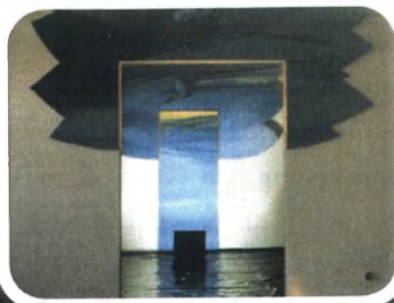
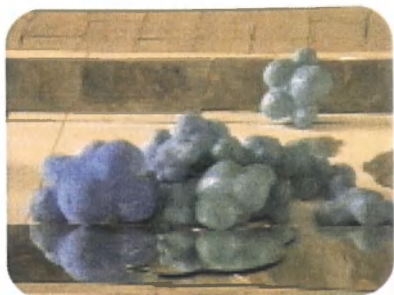
1996-ban Nagyatádon meglett formám, amely az ember alkotó erejét a kézzel jelképezhető munkában látja. A hüvelykujj forma lett számomra a jelkép. Az első invenció kartonpapírból kivágott hüvelykujj formát metszett össze és állította posztamensre. Felnagyított (20:1) körbevágott, festett farostlemez felületével a programra érkező csak a festő kezének képére rálépve juthatott el a kiállítási térbe. A gondolat a Hüvelykujj-kalodában vált valóban hatásossá. Kétméteresre megnövelt tükörborítású formája padozati visszatükröződésével létrehozott, felénk nyúló végtelenítettnek tűnő terébe tudja befogadni a nézőt vizuális hatásrendszerével. Az általa jelölt műegyüttesrészletek a végtelenített virtuális térben létezővé válnak, a néző alakját is magukba fogadva. A tv-kalodánál vagy az Ablak-kalodánál alkalmazott formáik a hüvelykujj formarészletek teremtető ember szimbólumát viszik tovább és árnyékuk vetett képeivel képezik azokat a tartóelemeket, amelyek a megközelítésükkor a néző vetett árnyékával találkozáva a kontaktusteremtés vizuális jeleit fogadják magukba.



Víz és Felhő kalodája

A Víz és Felhő kaoldája témáim már több feldolgozási formájában élt. Az adott kiállítási hely természeti környezete és a terem adottságai kapcsán, a környezet diktálta módon teremtette meg változatait. A Balaton-kaloda Siófokra a Kálmán Imre Múzeum kiállítótermébe készült. A három termet elválasztó tengelyben lévő egymás mögötti ajtókeretek burkolati elemeiként installáltam a vászonborítású körbevágott farostlemezre festett felhő és égbolt idézeteket. A második ajtó utáni falon az ajtónyílások látszólag szűkülő kerete által kirajzolt végfal közepére a felső és oldalsó elemeiben azonos meg gondolású felhőimitáció, az előtte lévő két ajtónyílásként megtartott felület sávjába a padozatról felfelé induló víz megfestett képi idézete került. A térben felette, kékre festett plasztikus felhőcskék belógatott tucatjai színes fényekkel megvilágítva vetítették árnyékaikat a fehér mennyezetre. Közöttük a térben szárnyalt groteszk emberfejú kék műanyag madárfigurám. Körben a falakon a képkeretből kibújt körbevágott, víz és felhő „lebenyeim” sorakoztak, üresen hagyott négyzetes közepüket vastag aranykerettel körbefogva. Ezeken is kilépett a kép a keretéből. A keret által bezárt üres felületet a befogadó képzelete által kiegészíthető képsíkként értelmezve.

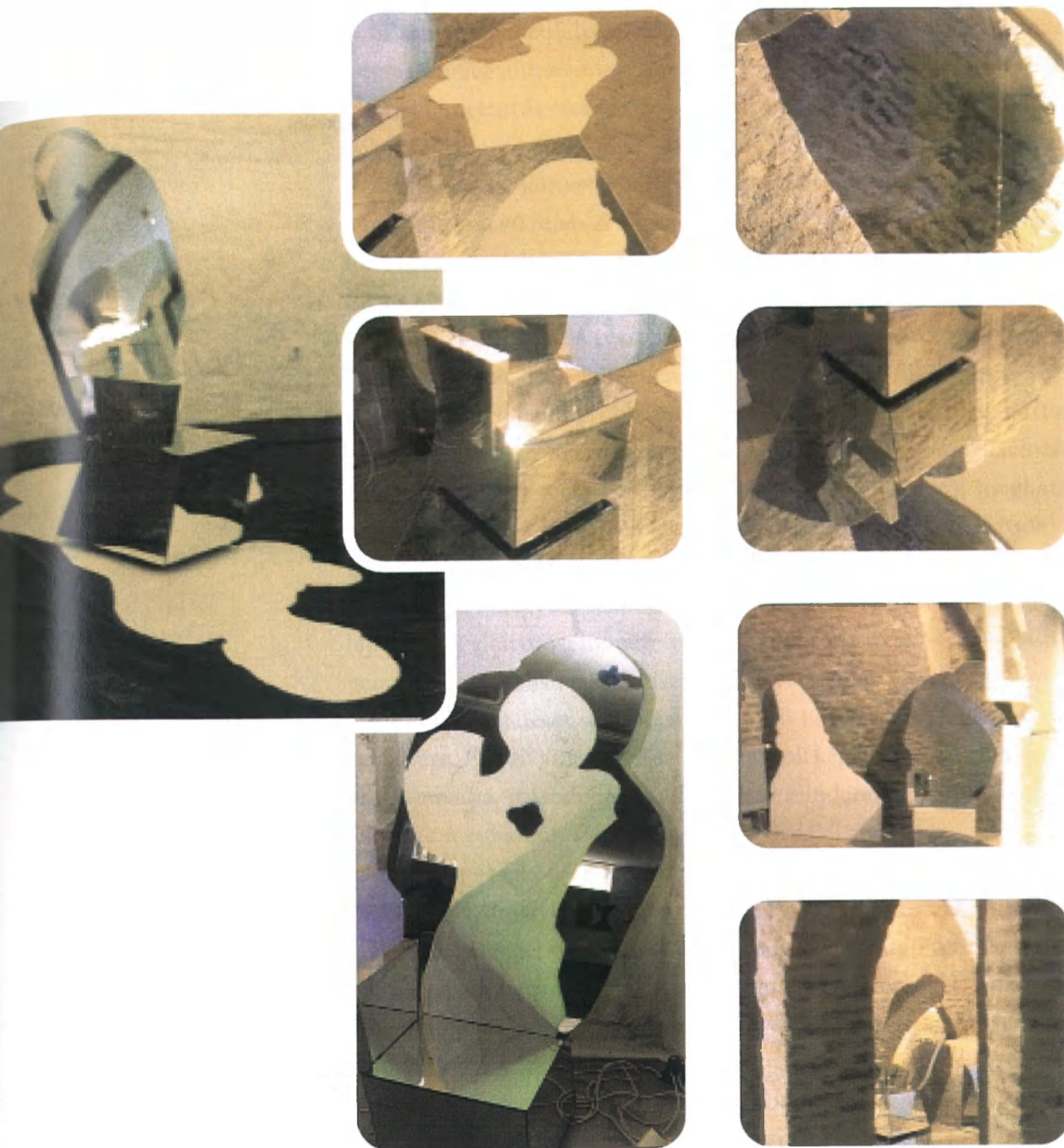
A Víz és Felhő kalodája Balatonalmádiba készült az önkormányzati galériába. Ezt továbbfejlesztve alakult ki a Győrben bemutatott változata. A fehérre átfogalmazott nagyméretű felhőlebeny és a víz képét befogadó vízszintes elemek tükörbetéteket kaptak. A vízszintes tükörágyba tettem az olajjal festett vízidézetek darabjait és rá összezsomózva halomba rakva a kék felhőket és a tükörlapokra a szárnyalni akaró groteszk szárnyas madárembereimet. A fehér nagy felhőbe került az arany képkeretből kikíváncozott festett felhőlebeny, a keretbe pedig egy kékre festett plasztikus műanyag felhőcske. A függőleges tükörfelület visszatükrözte a víz, felhő és madárember alakzatokat és a tükör által kékké vált vízhatásban tükröződtek vissza a kiállításlátogatók figurái. Hatásos életet kapott a színes fénykévék által megvilágítottan a kék ég, a kék víz, a felüdítő csillogás vályúba kényszerített groteszk abszurditása. A kiállításlátogatók rávetülő árnyékaik zavaró hatásait érzékelve azonnal tisztes távolságra visszahúzódva töltkeztek az alakjukat is befogadó látványból.



Enteriőrreszletek. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november

Tükörszék-kaloda

Vasvázas tartószerkezeten, faforgácslap borítású ragasztott minden felületében tükörborítású konstrukció. Használati tárgyként is üzemelni tud ergonómiai kialakítása következtében. Takarásban lévő könnyen forduló, guruló kerekeivel könnyű helyváltoztatást biztosít a benne ülő számára. Egy velem készült tv-riport kapcsán debütált. Az interjút készítő riporternő láthatólag jó érzéssel foglalt benne helyet. Apám halála után az ő ülő alakjából következő, rekonstruált, földre terülő árnyékai fogták közre. Ungvári Károly festő emlékét egy kiállításon fehérre festett farostlemez emberforma idézetével fogadta be. Fodor András emlékére rendezett tárlatom műegyüttes részeként a megtörténtet, a hiányzót örökítő szerepkörében az ünnepélyes fekete-séget, az időportrék arcjegyeit, a tükörfelhőkkel vált örökkévalóságot tükrözte. Balatonalmádiban fehér, hozzá vezető, vászonnal bevont, érzékenyen, fehér festett felületű, tükörcsíkokkal ütemezett hozzá vezető út távolsága mélyén állt üresen, a többarcú fehér őriző figurák sorjázó védelmében. A műegyüttesi környezetek hangvételeitől meghatározottan tisztelik a kiállításlátogatók óvatos körbejáró szemlélődéssel, vagy a természetes kapcsolatteremtés lehetőségét érezve visszatükröződéseiben, saját magukat figyelgető használatba vétellel. A felsorolt példák igazolják, hogy a tárgy, az objekt, önmagában is megélő, közvetítő szerepű és betölti művészeti esztétikai funkcióját.



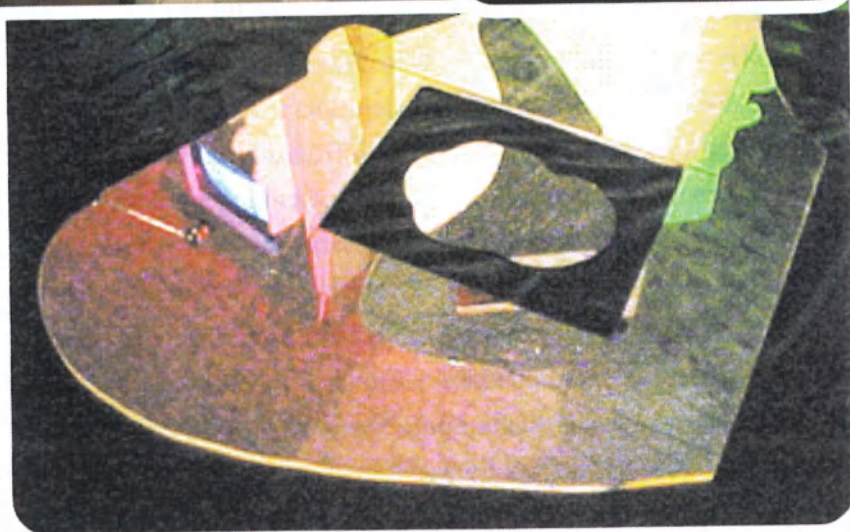
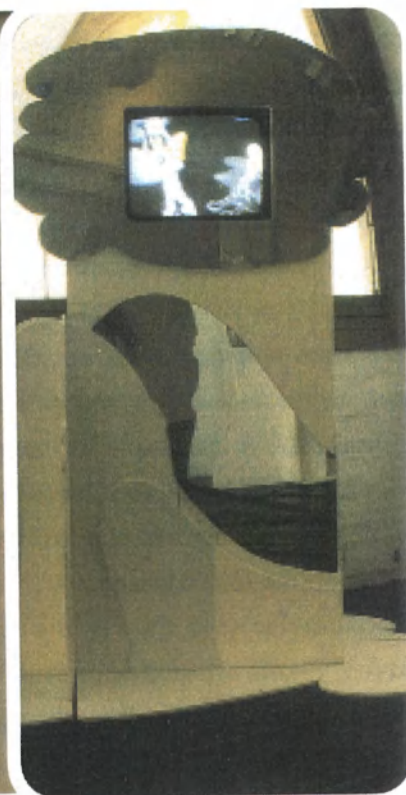
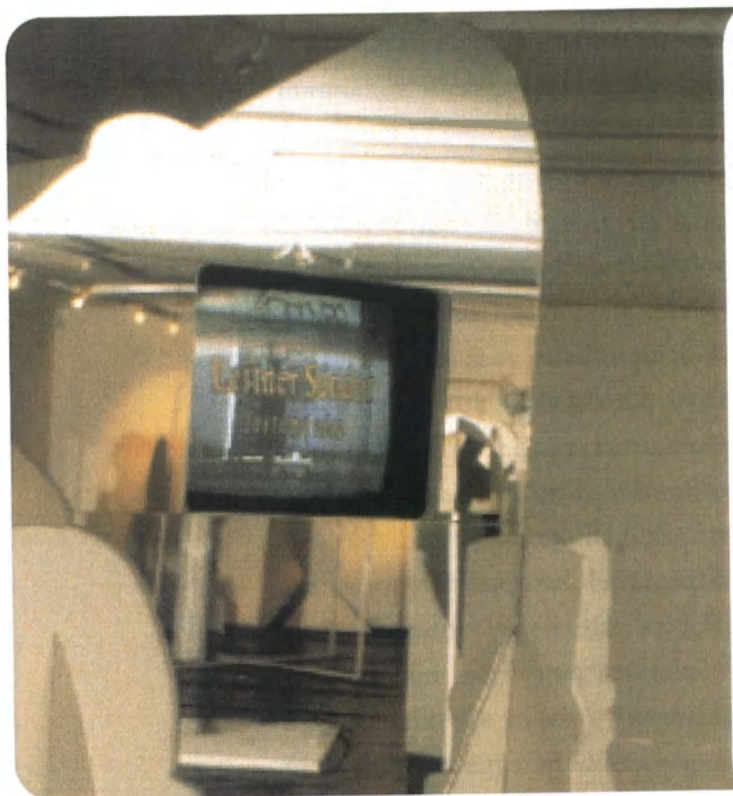
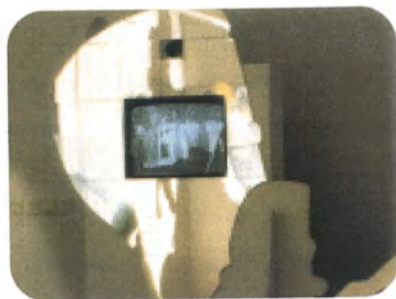
Enteriőrreszletek. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november

TV-kalodák

A folyamatos videofelvételeknek és a tv-képernyőjén való megjelenésnek a műegyütteseimben zajló művészeti cselekmény tartalmi szempontjából, jelentős szerepe van. Az ehhez szükséges szcenikai eszközöket foglaltam be az ún. tv-kalodába. Fehérre festett faforgácsalap testből és az azt körbevevő hüvelykujjformát jelképező elemekből és a padozaton lévő fehér árnyékvetett lebenyeik által is meghatározott formákból épül fel. Funkciójukból adódóan változataiban a fő alapforma eltér egymástól. Van olyan megjelenési formája, amikor a „képernyőfejet” térben is részben körülölelve nagy méretű tükörfelhő foglalja magába. Más esetekben a hüvelykujj formajelképének egy része növekszik még nagyobbra, vagy felhőformát idéz és tükörborításában, a képernyő feletti nyílásban figyel a videokamera. A kiállítási programok adott téma köré csoportosuló szellemiségétől meghatározottan egészítik ki formailag a kaloda installációs elemei a látványt, igazodva annak formai, anyag- és színkarakteréhez. Az egy-egy programra épülő műegyütteseimben több tv-kaloda is szerepel, hiszen a belépést és az eltávozást mutató funkciójuk mellett, szükség van máshol bemutatott vizuális hatásrendszereim felvételeinek vetítésére is, mint az élmény megélését segítő és azt zavaró hatásával elidegenítő szerepkörére. Ebben az esetben saját alkotások képeiből összeállított képi folyamatba, másodpercekre felvillanó mindennapi életünk elemei jelennek meg, a mindenre rátelepedő hordalékaival.

A műegyüttés alkotói szándékának tudatosító szerepkörét tölti be az a tv-kaloda, amelyben a videokamera, a néző mozgásával, mint művészeti jelenséggel gazdagított esszenciális jelentőségű területére irányul, a néző számára is jól láthatóan mutatva a jelenséget, miközben a benne elhelyezett videoprojektor rávetíti a felvett képet a művészeti történés egészére.

A tv-kalodák fejrészeinek abszurd antropomorfizációjaként – idézve Escobart Marisoll tv-fejű figuráit és a videorobotok világát, ideáját. tv-kaloda fejű képernyőarcukkal a médiák társadalmi szerepkörének mindenhatóságára kívánja felhívni a figyelmet.



Enteriőrreszletek. In View Art.
Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr.
2000. október – november

Térinstallációk

Műegyütteseim kiállítási terei célirányosan konstruált terek. A kiállítási térré válásához el kell szakítani a mindennapi természetes környezettől. Ennek lehetőségét a padozat, mint járófelület fényes fekete fóliaburkolása biztosítja.

Minden belsőépítészeti elem, amely tartozéka egy kiállítóteremnek az összes berendezési tárggyal együtt zavaró, az alkotói szándékot kontraktarírozó. Ezért ezek semlegesítését installációs elemekkel érem el, amelyek az adott térhez készültek és a műegyüttes programjához illeszkednek. Ezek színe, egynemű sima megjelenésben a fehér és a fekete közötti semleges skálán mozog. Azok az esetek jelentenek kivételt, amikor a programra keres és talál megfelelő helyet a műegyüttes. Ez történt Győrben. Az alagsor falainak egynemű strukturaltsága (fugázott téglafalak és boltozatok) alkalmas volt befogadó háttérként.

A természetes fény effektusait nélkülöznie kell a tervnek, mert nem lehet az ablakokból beáramló szórt fény pászmáival összeegyeztetni az irányított és megtervezett scenikai effektusokat. A Művészetek Házában, Szekszárdon szembesültem azzal, hogy a sajátos tér, a sajátos irányú természetes világítás, napközben is életben tartja a scenikai viszonylatokat, csak halványabban. A napszakokból adódó sötétségi fokozatok végén már az irányított fények erejével működik. Programként ma is megismételném a természetesen változó fényternyező ciklikusan változó viszonylatrendszerében egy műegyüttesem működtetését egy nap időbeliségének problémájához igazítottan.

Installációs elemként tartom számon azokat a háttérelemeket, melyek felületalakítási minőségére szükség van ahhoz, hogy térkonstrukcióimat megfelelően kiegészítsék. Ilyenek a háttérfalakon alkalmazott színes felületek, tükörfalak. A színes felületek képi idézetei természeti és épített környezetünk jelenségei. Alkalmazott tárgyait a körbevágott lemezre festett felhő és vízmotívumok síkban tartott hüvelykujjformák fehérre festett, vagy tükörrel borított nagyméretű elemei. Ide sorolható a falakra, az emberfiguraképekre és árnyékaik felületére ragasztott tükörfelhők, tükörbetétek, állított sík árnyékek. Szerepük az environmentben alkalmazott installációs kiegészítő szerepkör, mellyel hatásrendszereikkel hozzájárulnak a műegyüttes tereiben zajló irányított történések művészeti kiteljesedéséhez. A vizuális hatások, jelenségek létrehozásában jelentős szerep hárul

a video és a dia közvetítésével vetített installációs elemekre. A monitoron megjelenő képek nem csak a kamera irányában lévő kiállításlátogató számára fontos szerepűek, hanem a képen éppen nem látszó, de a képet látó többi látogató számára is. Ők a kamera látószögén kívülről szembesülnek azzal, hogy a kiállítási tér másik részében ők lesznek az alanyok és velük is megtörténik ugyanaz. A projektorral visszavetített látványt gazdagító képanyag szerepe mellett a művészeti jelenség dokumentatív értékű képeinek kivetítésével bezárja azt a kört, amikor a művészeti kiteljesedés azonnal visszahat alakító tényezőként az őt létrehozóra.

A színes fényt vető reflektorok (kék-sárga-vörös-zöld és fehér fény-színeikkel) installációs látványelemeket hoznak létre, irányított és rögzített beállításokkal. A fénykévék összemetsződése a fény színkeverés törvényszerűségei szerint új színmódosulásokat hoz létre. A megvilágított tárgyreszleteket és a nézők testét, ruháit, vetett árnyékait is megszínesítik. A színes fényinstalláció szerepe az alkotói szándék szempontjából alapvetően meghatározó jelentőségű, mert nélkülük az installációs elemek, a kalodák félkész állapotukban léteznek. A fényeffektusok alkalmazásával valósulnak meg a kiemelés, a háttérbe szorítás, az elsötétítés és a premier planba emelés, mint lehetőségek. Színviszonylataik Sümegi György által is említett „háromdimenziós, térbe helyezett munkái különféle nézetei értékelő fontosságúnak, valamint azt is, hogy az árnyék, annak különféle vetülései, a félárnyék, a félig fedett (vagy teljesen elfedett, eltakart) forma is szerephez juthat, jelentéssel ruházható fel”. Máshol így ír: „Leitner elsajátította és jól művelte a tónusos festészetet, festményein komoly való-értékeket fedezhetünk fel.” A megállapítás segíti alátámasztani, hogy a színes fénykévékkel elért hatásokban tovább él a korábbi festőiség differenciáltsága és a színes látványértékek együttese, képi valóságaival tovább örökíti a festői megjelenés hatásos kifejező elemeit.

A diaképek anyaga részben értelmező látványalakító, látványkiegészítő, részben hatásfokozó eszközként működik a képek alkotásrészekre történő vetítésével. Felületalakítási sajátosságai átértékelő szerepűek a látvány egyes lényegi viszonylatait tekintve. A színes fénykévékhez hasonlóan, de ezek forma, vonal és színekombinációk rövid ideig élő és változó hatásaikkal a mozgás érzetét keltve egységesítik, harmonizálják, megbontottá, kontrasztossá teszik a konstrukciók egyes felületeit. Így azokat kinetikus hatásaikkal gyors érték és

jelentésmódosulásra készítetik. Összességében megállapítható, hogy a videoinstalláció és a diaképinstalláció kinetizmust keltő hatásaival a statikus, a rajtuk lévő árnyékokat, a tárgyi rendszerek formaviszonylatait, a színes reflexeket látszólag mozgásra készítetik. A nézőt a testén felfogott villódzó értékekkel aktívabb reakciókra készítetik. A szituációk montázsolt egymásutániségének rendszerében segítik vizuális, kinetikus hatásaikkal a kiállításlátogatóban a meggyőződést elmélyíteni, hogy a világ változásaiban létezik, és az ezt érzékeltető hatások, művészeti cél az ő részvételével valósult meg.

Objektek

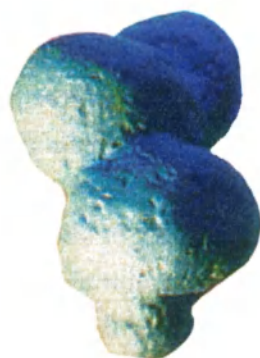
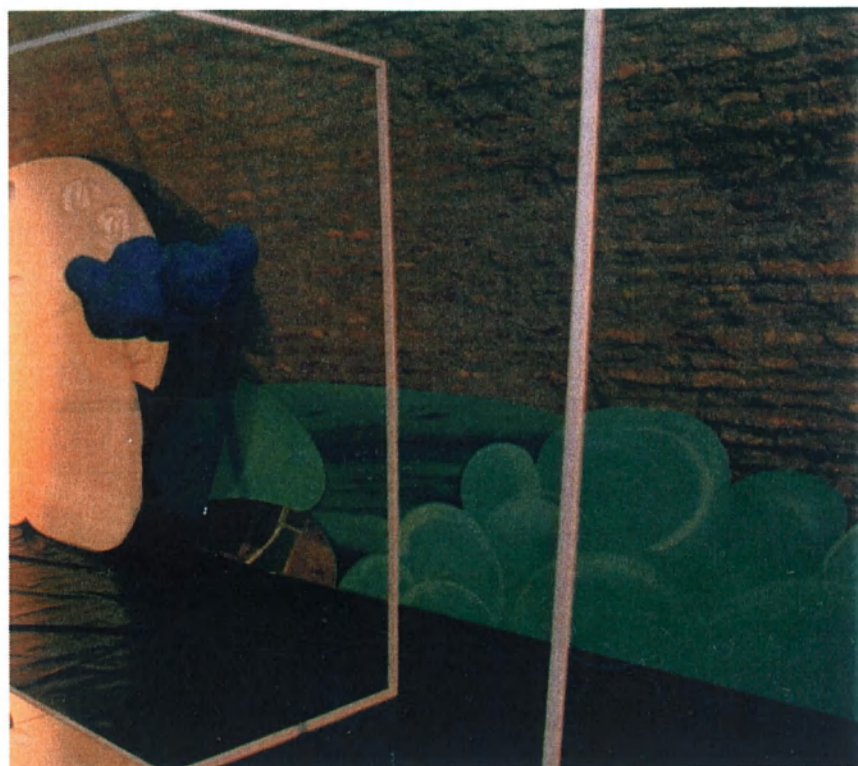
Objektként értelmezem szétvágott festményeim részeit, melyek képi idézetekként kerülnek, mint korábbi használati tárgyak új összefüggésekbe a műegyütteseken belül.

A Tükörszék funkcionáló tárgyiasságával is a korábban tárgyalt összefüggések értelmezése alapján objekt minőségében épül be kiállítási tereimbe, esetenként más-más alkotói invenció és megvalósulás eszközeként és részeként.

A TV-kalodák antropomorfizált burkolatba zárt, működő technikát magába foglaló, mindennapi használati értéket is képviselő tárgyak, amelyek művészeti funkcióikban részei a műegyüttesnek.

A kék felhők magányos és összetömörödő csoportjai függesztett és vízszintesen elhelyezett tükörpadozatokon új életet élő csoportjait Sümegi György is az objekt kategóriába sorolja: „Ha tárgyaknak, valamire emlékeztető idézeteknek értelmezem a régibb kiállításban fölhasznált festményeit és a plasztikusan-csomósan megjelenített felhőket, akkor bizonyos fajta objekt-használatról, objekt-művészetről is beszélhetünk”.

Jelenségvilágukban magukban hordozzák múltbeli létezésük lényegét, de az új összefüggésekben megváltozott szerepkörükben élnek műegyütteseim részeként.



Alkalmazott anyagok, technológiák

A romlandó anyagválasztás problémájáról az értekezés már több részében szóltam. Itt is szükséges hogy a gondolatok széleskörű kifejtéséből kiemeljem, hogy a művészeti cél, az alkotói szándék fontosabb, mint a műalkotás tárgyasult értékmegőrző műtárgysága. Ez a meghatározó abban, hogy az állandóságot, az úgymond „véglegességet” biztosító anyaghasználatot nélkülözik műegyütteseim. Amúgy mostani alkotói szándékaim ellenére való lenne, hiszen a művészeti történés egyszeri, pontosan még egyszer úgy nem megvalósítható ad hoc-sága maradandó anyagban létezne. A kérdés eldöntését nem tekintem mostani feladatomnak, de elgondolkodtató számomra, hogy Schaár Erzsébet hungarocell és gipszfigurái esetleges dróthajukkal Beke László szerint a már korábban említett alapvető kifejezési lényegüket hordozzák. Meggondolásra érdemesnek tartom magam számára Körner Éva 1971-ben e témáról vallott gondolatait is. Schaár anyaghasználatáról és munkái jövőbeli sorsáról írja, hogy azok „időtállóbb poliészter anyagba kapnák meg talán végleges formájukat”.

A műegyütteseim építésénél felhasznált anyagok, tehát a romlandó kategóriába tartoznak: faforgácslap, farostlemez, üvegtükör, amelyek térformáim és installációs elemeim corpusát alkotják. Anyaguk a matt fehér valkyd festékezelés ellenére sérülékeny, új kiállításra kerülésükig közbeni tárolásuk, szállításuk következtében, a tükörfelületekkel együtt a folyamatos elhasználódás jeleit mutatják. A formák megőrzése viszont a műhelyrajzi és digitális képrögzítés lehetőségeivel biztosítottak. Így ezek a nyers alapformák értékvesztés nélkül más környezetben is rekonstruálhatók. Maradékaltanul megfelelnek a szándék, a funkció és az alkotói invenció kifejezésére. Szerkezeteik olyan módon megkonstruáltak, hogy az összesliccelt egymásba csúszatható felületeik mentén szétszedhetők, újra összerakhatók és az összeállítottságuk térbeli kiterjedettsége ellenére kis helyen tárolhatók. Az anyag természetéből adódóan az alkalmazott összeállítási lehetőség kihasználásával sikerült megtartani azt a következtetést, hogy a síklapok vastagságából adódó kontúrok a jó anyag-tartást biztosító 16 mm-es vastagság mellett minden kiegészítő megerősítés nélkül önállóak. Így a kontúrvonalak látványértékei, a körbevagott lapok természetéből adódó kalligráfiájukkal jól illeszkednek a megteremtett vizuális rendszer törvényeibe. Képesek önálló elemként, elhajlás nélkül, nagy dőlésszögben is megtartani sík jel-

legüket. Adja annak lehetőségét is, hogy különböző irányú bemetésekkel oldalirányból – eddig ugyan még ki nem használt – újabb síkok épülhessenek a rendszerekbe. Éleik ún. kantnijuk az anyag szerkezetéből adódóan szerkezeti folyamathiányosságokat mutat, amelyek azonban nem zavaróak. A korrekt, következetes anyagkezelési szempont érvényesül, nem kívánnak más minőségben feltűnni, mint ami anyagszerűségük jellemzője és ez megfelelően segíti az alkotói szándék megvalósulását.

A Kalodák faforgácslapból készült konstrukciói esetében az összeillesztési problémákat azért, hogy összezsírozott felületeik mentén csak vonalat hagyva pontosan illeszkedjenek, oldható csavarkötéssel sikerült megoldani. A Kalodák, mint térkonstrukciók árnyékai nem farostlemezből, hanem a szerkezeteket alkotó vastagságú faforgácslapokból készülnek. Azért, hogy a vastagságból adódó szintkülönbség megakadályozza, hogy rájuk lépjenek.

A 3,3 mm-es vastagságú tömörített felületű anyagában enyhén fényes műanyaggal telített farostlemez, a földre vetülő konstrukcióárnyékok lépésállóságát is tudja biztosítani. A vékonysága lehetővé teszi, hogy a kiállításlátogatók mozgás közben ne botoljanak el cipőjükkel beleakadva. Akár rá is léphetnek, mint ahogy az a mindennapi életben a vízszintes síkra vetülő árnyékokkal meg is történik. Felületeik újrafesthetők és új környezetben tiszta fehér valóságukban újra fogadhatják a szimbolikus színes árnyékokat. Elhasználódásuk utáni újratерemtésük a fenti módon biztosított.

A használati tárgy minőségében is működésre készített Tükörszék és az ehhez hasonló terhelésnek kitett tárgyai vasszerkezetre épülnek. Ez biztosítja azt a stabilitást, amely képes a megterhelésből adódó igénybevételt elviselni. A vasszerkezetet faforgácslap borítja, melyekre pálma műanyag ragasztóval az applikációk rögzítésre kerülnek. A ragasztó egész felületen egyenletesen elterülő anyaga a fogadó és a fogadott egymásra illeszkedő felületek ragasztóanyaggal való beterítése után, amúgy nem érzékelhető rugalmas köztes réteget alkotnak és sokáig őrzik kialakított formai és felületi minőségeiket. Az Ember-kalodák estében és a Tükörszéknél is a kiállítás berendezés sajátosságaiból adódó körülmények következtében a könnyen mozgathatóság érdekében fékkel ellátott bolygó kerekek felszerelésével biztosított a működőképességük. A kerekeket a szélső falak szoknyájának, majdnem padozatot érintő leengedésével takarásba

helyeztem és így a padozat és a műtárgy közötti 17 mm-es hézag képes a tárgy alá nyújtottan befogadni a padlóra fekvő faforgácslap árnyékelemeket.

A konstrukciók felületére kollázsolt nem teljes felületet borító tükör-elemeket a 2 mm vastagságú kétoldalas ragasztódarabkák segítségével rögzítem a felületre. Így azok könnyen eltávolíthatók és adott esetben, sérülések esetén szükség szerint cserélhetők.

A matt fehérre kezelt hengerezett valkyd felhordású felületek jól fogadják anyagukban a puha grafitceruzával akár akciószerűen rajzolt improvizált vonalas formákat. Alkalmasak arra, hogy a színes fény rájuk eső felületeikben érzékeny festészeti hatású felületeket alkossanak. Elpiszkolódásuk esetén, viszont csak teljes felületük újrafestése lehetséges, részleges javításuk nem, mert színbeli különbségeik miatt a javított és eredeti felületek elütnek egymástól.

Fekete fényes felületű mezőgazdasági fóliával terítem le 1996-óta a kiállítás teljes padozatát. Ezt akkor is megteszem, ha a fogadófelület nem sima, hanem mint a győri Városi Múzeum alagsori pinceterméiben durva szemcsézetségű betonpadozat. A megfelelő vastagságú és kopástűrő fedő fekete fólia szélei mentén, a fal és a padozat találkozásánál átlátszó cellux ragasztóval könnyen rögzíthető. Semleges környezetteremtő hatásával a kiállításlátogató első benyomásai alapján is, a kreált és nem hétköznapi tér benyomását kelti. Fekete fényes felületén a színes reflektorkévék hatására színes visszatükröződések alakulnak ki, melyek bizonyos távolságról szemlélve magukba fogadják a konstrukciók tükröződő látványértékeit.

Az üvegtükrök alkalmazása a fentebb leírt rögzítési technológiától eltérően a padozatra fektetett faforgácslapok, mint hordozó felületekre kerül. Ezek a tükrök padlóra fektetett helyzetükben lefelé is megnyitják a teret a mellettük elhaladó kiállításlátogatót virtuális térhatásukkal a megszokott, valóságos térélményeitől eltérő hatásrendszerével egy másfajta térérzet kissé bizonytalan állapotába emelik. A valószínűtlenség lehetőségeit felmutató tükröborítás, szintén a kreált tér szervezésének és működésének meghatározó eleme.

Az alkalmazott diaképek tartalmi nyersanyagai papírra készült temperafesték alapanyagú felületalakítások. Ezeket a programhoz illeszkedő hangulati és tartalmi hatások alapján részben magam készítem, részben a képzőművészetekhez laikus módon viszonyulni tudó, az átlagnéző kategóriájához tartozó, különböző korú gyermekekkel, fiatalokkal és felnőttekkel. Az első megoldás célja, hogy az általam

szükségesnek tartott, meghatározó képi, festészeti effektusok kerüljenek rávetítésre, a másik esetben kifejezetten szükségesnek ítélem a hétköznapi ember laikus felületalakítási közreműködését. A festékanyag kifejezetten alkalmas arra kezelhetősége révén, hogy ezek a 10x15 cm-es színes felületalakítások ha kell vékonyan és átmenetesen felhordható színelületet képezzenek, de ha szükséges, akkor vastag tassiztikus anyagfelhordásukkal a festékcsomók árnyékvetését is rögzítő felvételek alapján megfelelő hatásokat tudjanak elérni a konstrukciók fehér felületeire kivetítve.

Alkalmazott anyagnak tekinthető a videofelvételek látványa, amely ugyan a dolog természetéből adódóan videoszalagon nem rögzítődik, hiszen ezzel a művészeti történés pillanatnyiségében értelmet kapó megismételhetetlen jelenséget megismételhetőként fogná fel. Mint installációs jelenséganyag mással nem helyettesíthető. Már a pillanat megszületésében elmúlik, akár a képernyőn megjelenő, vagy a műegyüttes egészére kivetítődő látványában.

A technikai kellékek elektromos természetű eszközei az ipari kamerák, a tv-monitorok, a videomagnók, a videoprojektor, a folyamatosan vetítő, léptetővel ellátott körtárcsás diavetítő gépek. A színes fényt sugárzó reflektorok, a mozgásérzékelő időbeállítás lehetőségét biztosító szenzorok összekapcsolt működésével lehetséges az elektromos technikai eszközök terv szerinti működtetése.

Tervezés, kivitelezés

Az alkotói gondolkodás folyamatában papírra kerülő rajzok, skiccek és vázlatok ötlet rögzítő megoldásai munkaközi kis méretű makettekben keresztül vezetnek a tárgyak végleges műhelyrajzainak elkészítéséhez. Az így elkészült tervek sem értelmezhetők mérnöki kivitelezést segítő dokumentációként, mert a formai és léptékmeghatározottsági kereteken belül a tervvázlatok alapján manuális improvizációval rajzolom fel a kézzel húzott vonal természetes feszességével a kivágandó síkok formaelemeit. Ez az improvizációs belső igény és a meghatározott keretek közötti megvalósítása korábbi alkotómódszeremnek is természetes sajátja volt. Ebben az esetben is szerencsésnek ítélem a kalligrafikus vonalvezetést biztosító a művészeti szándék és kivitelezési módszer találkozását. A végső formák a tudatos-esetlegesség művészi invencióival áthatott szenzuális, érzelmi viszonyai között öltenek testet. A bútorpanel lapokból felrajzolt vonal melletti vágással, motoros, dekopír fűrészek segítségével, majd éltartó csiszolással és hengerezett felületkezeléssel alakulnak ki az építőelemek. Ezt a munkát az esetenkénti szükséges lakatosmunkával együtt mesteremberek végzik, ahol a pontos és minőségi részfeladat jó technikai megoldása az elvárás. A kiállítási tárgyait sajátosságaiból és funkciójukból természetesen következik, hogy a művészi invenció, az anyagban való gondolkodás és a tervszerű kivitelezés egymást feltételezve jelentheti a koncepció, a művészeti szándék érvényre jutását.

Kiállításrendezés

Műegyüteseim feltételezik a célirányosan kialakított, konstruált kiállítási térrendszert. A műnek szerves részét képezik a térlehatároló felületek.

Magyarországon nincsenek olyan építészetiileg semleges tereket magukba foglaló kiállítótermek, amelyek falai mobilak és mozgatásukkal megfelelő térszerkezet alakítható ki. Műegyüteseim elhelyezésénél minden más térmegoldás szükséghelyzetek sorozatát teremti, melynek helyi kezelése installációs térlehatároló elemek telepítésével csak korlátozott lehetőségeket tud biztosítani. Így általában a kiállítási programhoz szükséges kiállító teret keresni. Ritkán létrejövő szerencsés lehetőség, ha a felkéréssel biztosítható helyszín és az alkotói szándék megvalósíthatósága találkozik. Ez történt Győrben, a Városi Művészeti Múzeum Képtárában 2000. októberében. A műtermi munkával megkonstruált műegyüteseim általában így a helyszínhez adaptálódnak. Mindezekről a zavaró körülményektől szükséges eltekintünk ahhoz hogy műegyütteseim kiállításrendezési szakmai sajátosságait érdemben kifejthessem.

A műegyüttes, a kiállítási program megtervezése és kivitelezése során még a műteremben kipróbálásra kerül az egyes elemek működőképessége. Ez biztosítja, hogy forgatókönyv készülhet a kiállítás megépítésére.

A technológiai sorrend:

A térlehatároló installációs elemek elhelyezése, az energiavételi pontok telepítése, valamint a padozat beburkolása. Ez után kerülnek telepítésre a műtárgyak. A berendezési rajz alapján telepített elemek helyzet és alapvilágításait adó fényvetők is a helyükre kerülnek. A kamerák, monitorok, vetítők, projectorok és a mozgásérzékelők telepítése után kerül sor a rendszer technikai részének a beüzemelésére. Az érdemi munka, a technika működésbehozatala után kezdődik. A feladat természetéből adódóan az ún. kiállításrendezés ebben az esetben lényegi alkotó munkát jelent, a műegyüttes életre keltését. Ez többek között a kiállítás látogató belépésétől az eltávozásáig szükséges szabad mozgáslehetőségek beállítása, a kamera állások, látószögek, vetítési irányok monitorok, mozgásérzékelők finom beállítása révén valósul meg. Ezek rendszerszerű működése határozza meg az alkalmazandó effektusok koherenciáját. A műtárgyak elhelyezkedésének „finom beállítása” a színes fények képi látványkialakításá-

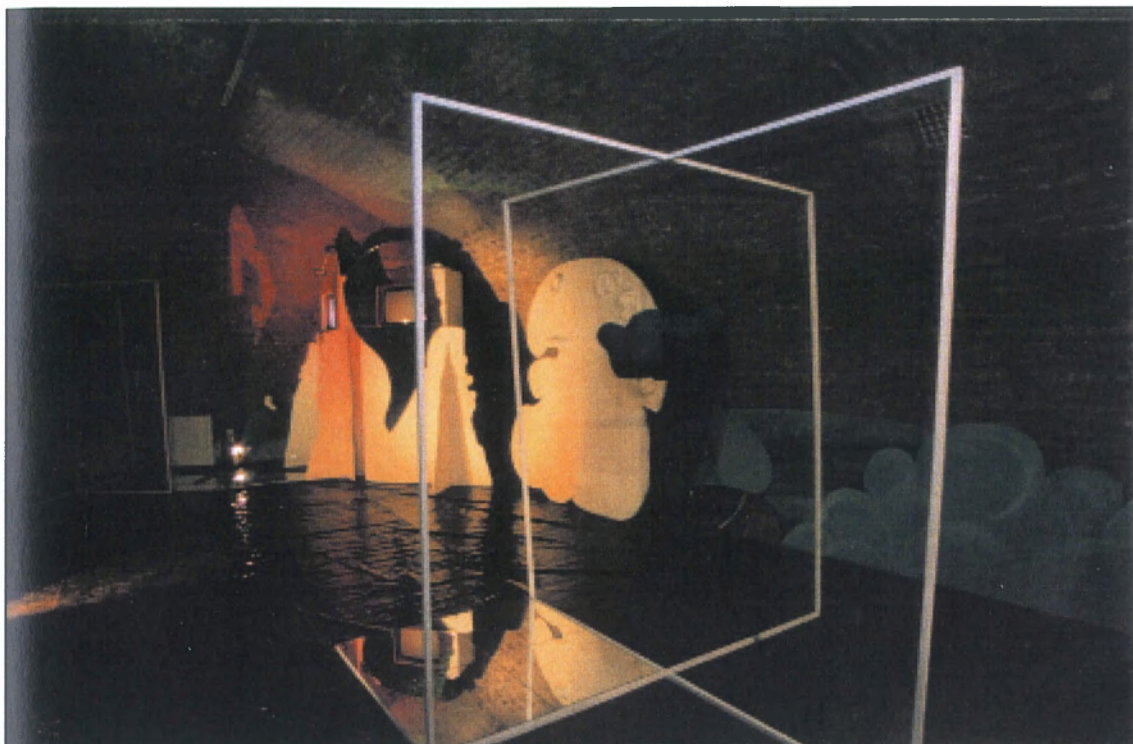
val összhangban történik. A megfelelőnek tűnő beállítások rögzítése előtt a néző várható mozgásreakcióit szimulálva digitális felvételek készülnek, melynek hatásvizsgálati tanulságai alapján végzem el a szükséges korrekciókat.

Az adott kiállítóterembe kialakított művészeti koncepció és az ehhez technikailag kivitelezett elemek, az installációs eszközök, a fényvető szerkezetek, a technikai berendezések feltételeinek megteremtődésével kezdődik el az a munka, amely az új viszonyok között működő műegyüttest életre hívja. Ebben az esetben nem a hagyományos tárlatrendezésről van szó, ahol a művek megnézhetősége egymástól való távolsága, önálló életének biztosítása, a zavaró körülmények kiszűrése a feladat, hanem a művek műegyüttessé szervezése, amire tervszerű munkával is csak részben lehet felkészülni. Sümegi György így értékeli ezt a feladatot, „Leitner alkotói hozzáállásának a változása szembeötlő. Nem a festő és vagy rajzoló, aki elkészített műveinek minden új térben optimális kiállítási pontot, a legjobb megjelenési lehetőséget megkereső tárlatrendező többé, hanem tárlat-építő, kiállítás-berendező, kiállítási konstruktőr (...) a berendezői, megépítői attitűd körében.”

Válogatás a doktori értekezés közvetlen alkotási előzményeinek és alkotói programja műhelykiállításainak az InViewArt-ba sorolható kiállítási enteriőrészletek anyagából.



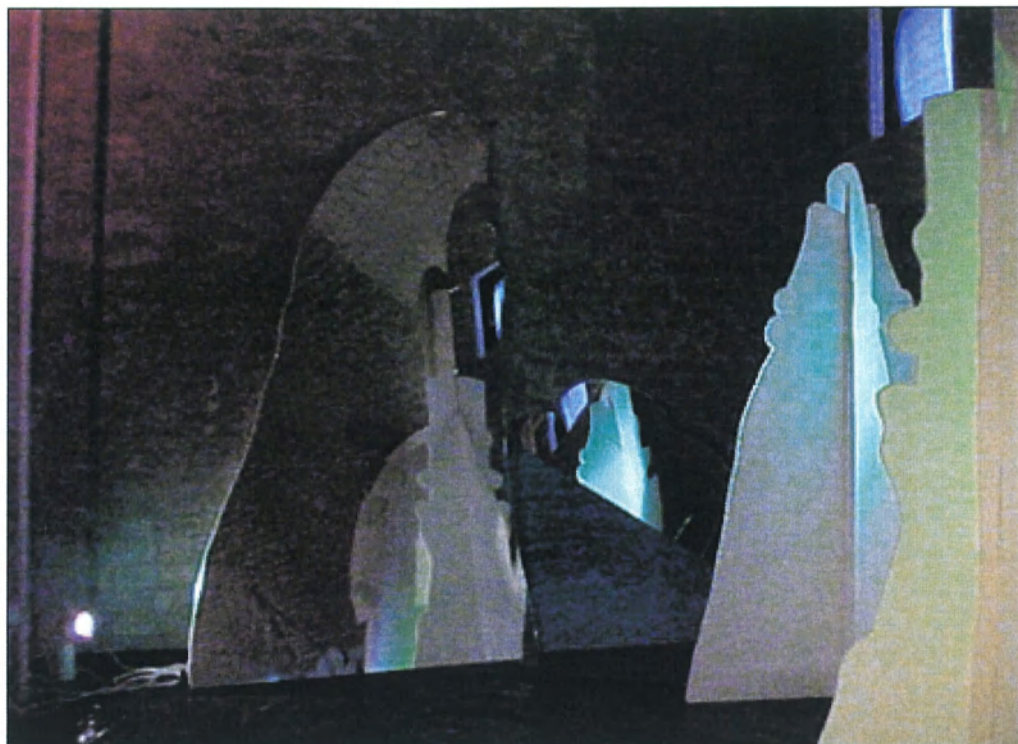
1997 2001



Enteriőrészlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Enteriőrreszlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



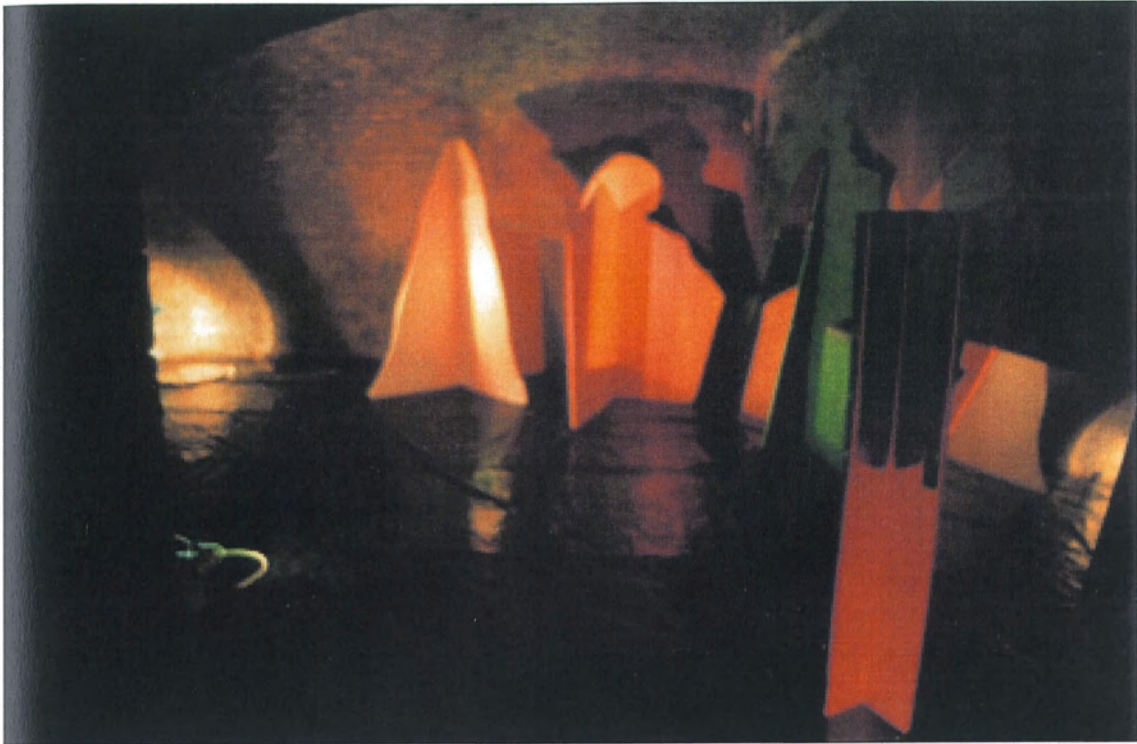
Enteriőrészlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Enteriőr-részlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



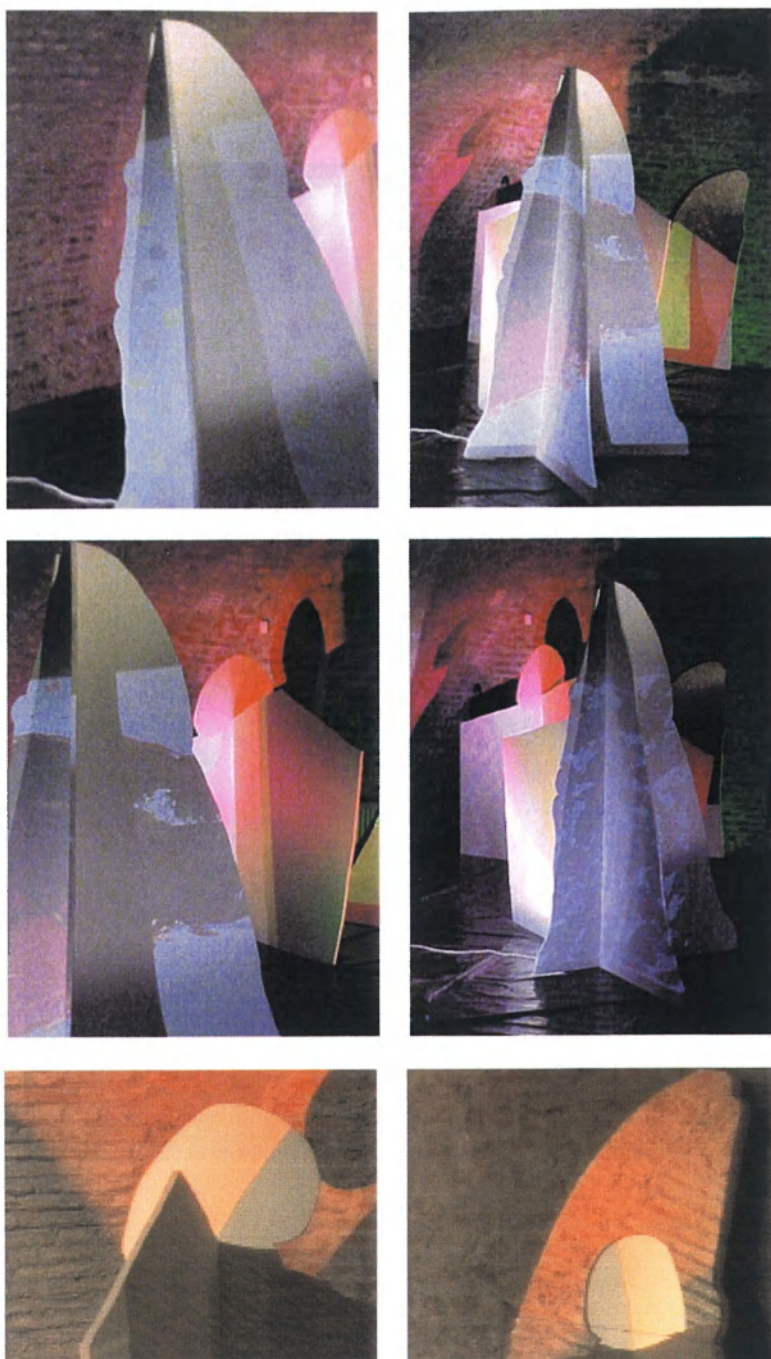
Enteriőrészlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



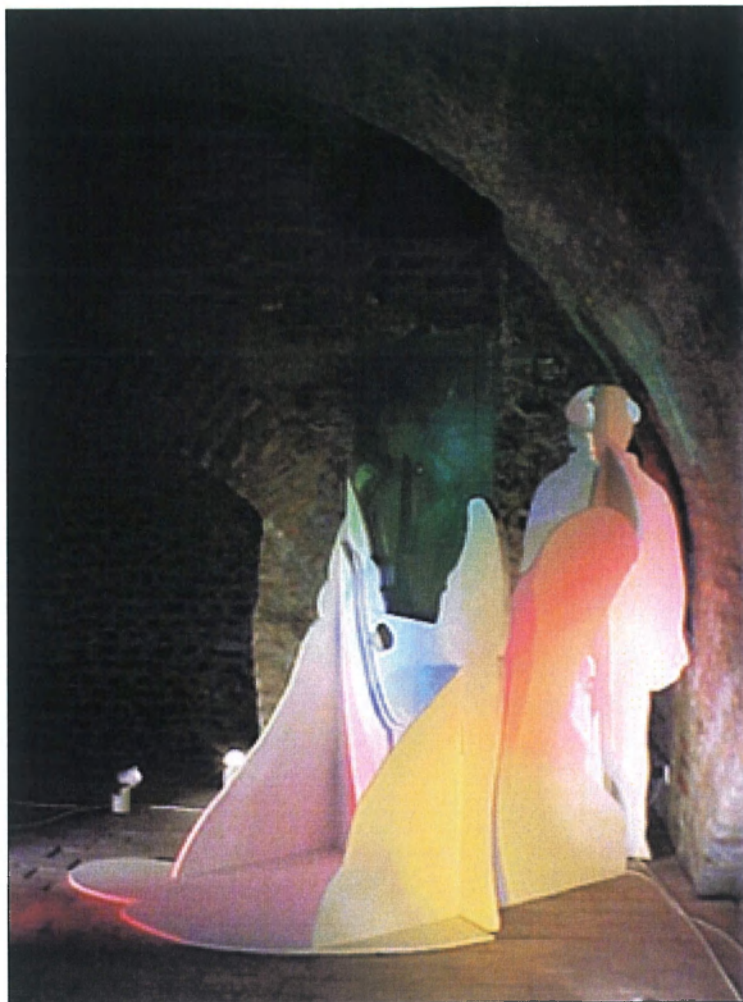
Enteriőrészlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november
Különböző világítási és motívum rávetítési állapotok nézőpont változtatással bemutatva.



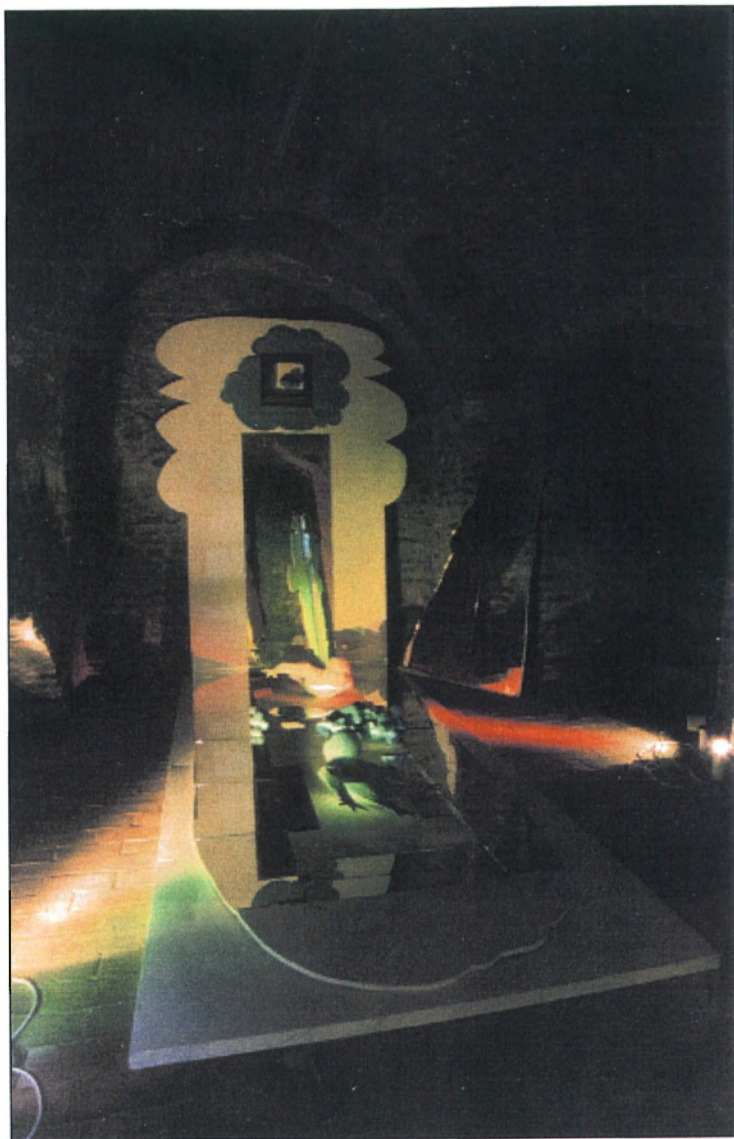
Enteriőrészlet. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Enteriőr részlet kiemelésekkel. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Ablakkaloda. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



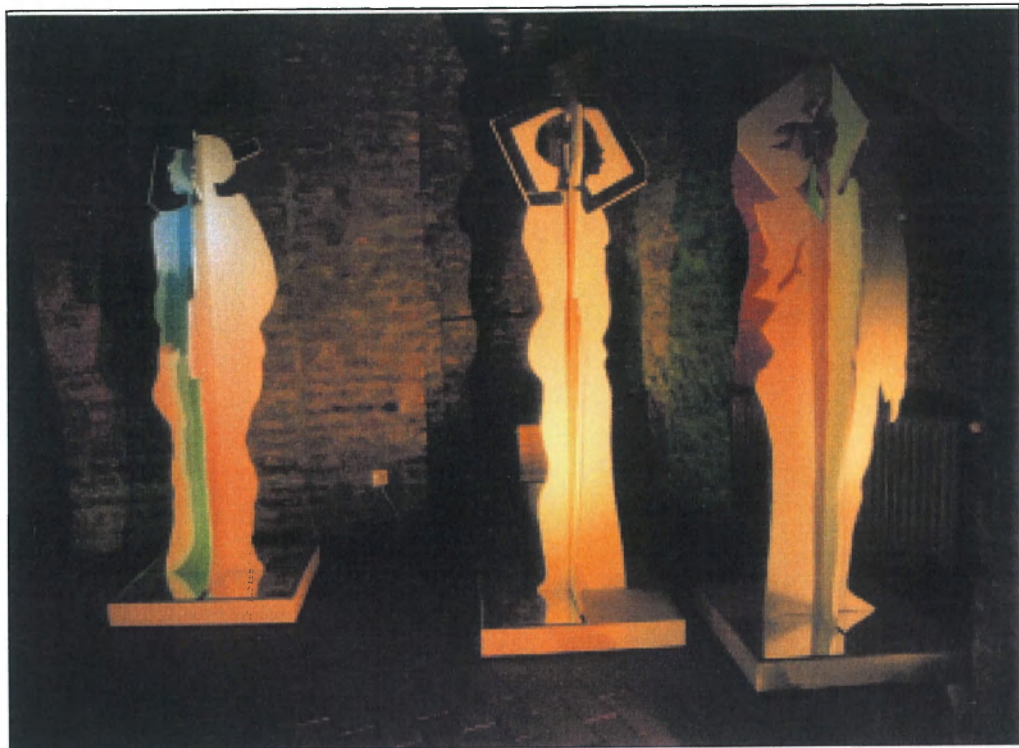
Felhő és víz kalodája. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



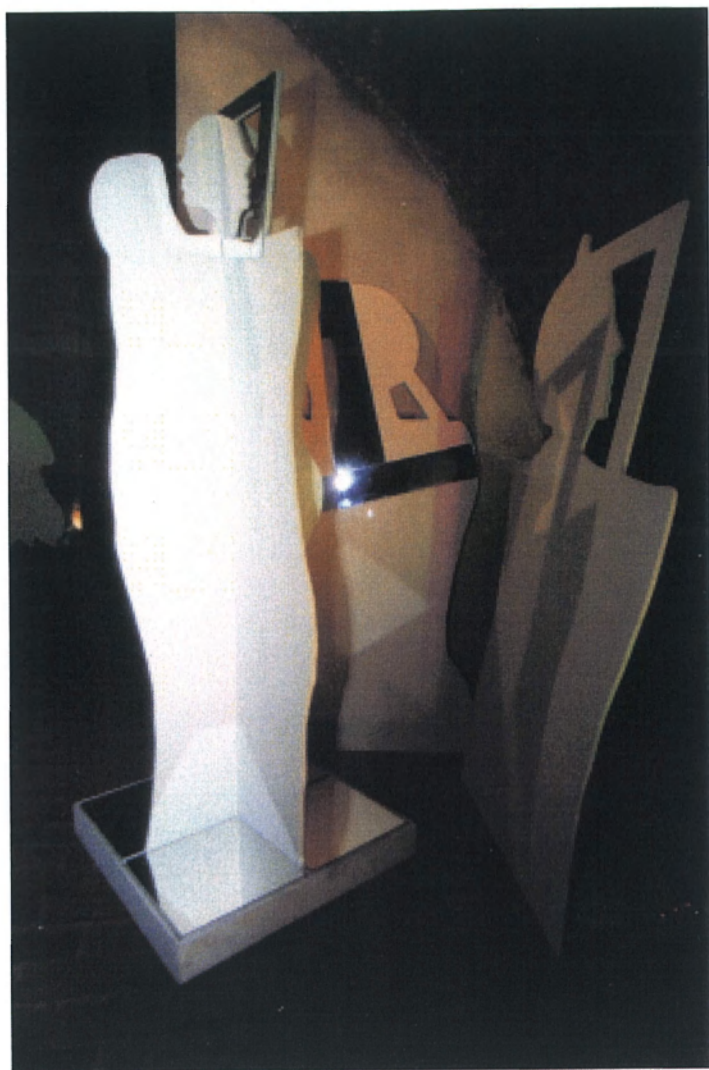
Emberkalodák. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Emberkalodák. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



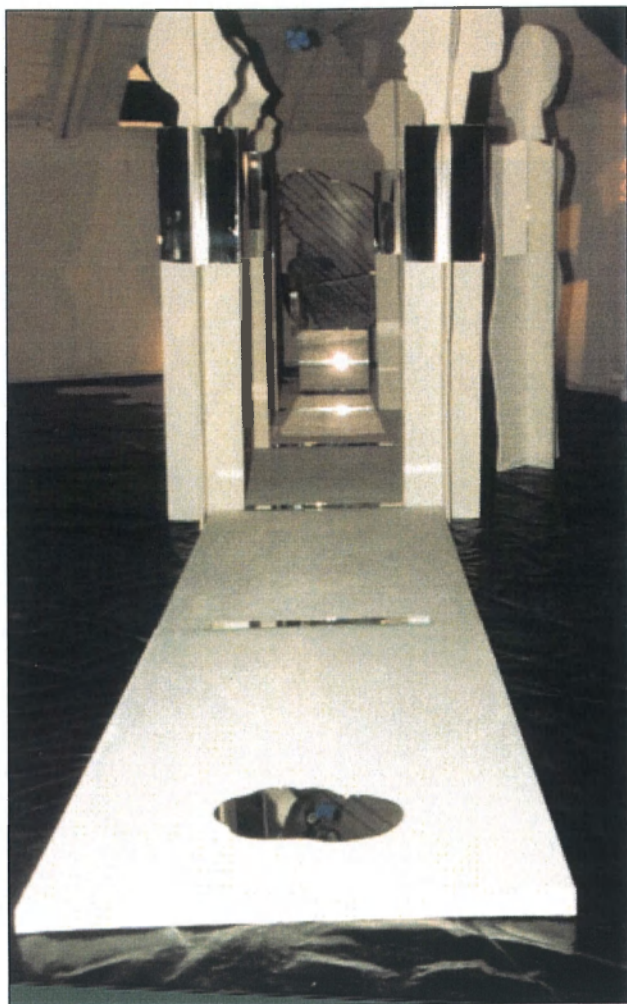
Emberkalodák. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



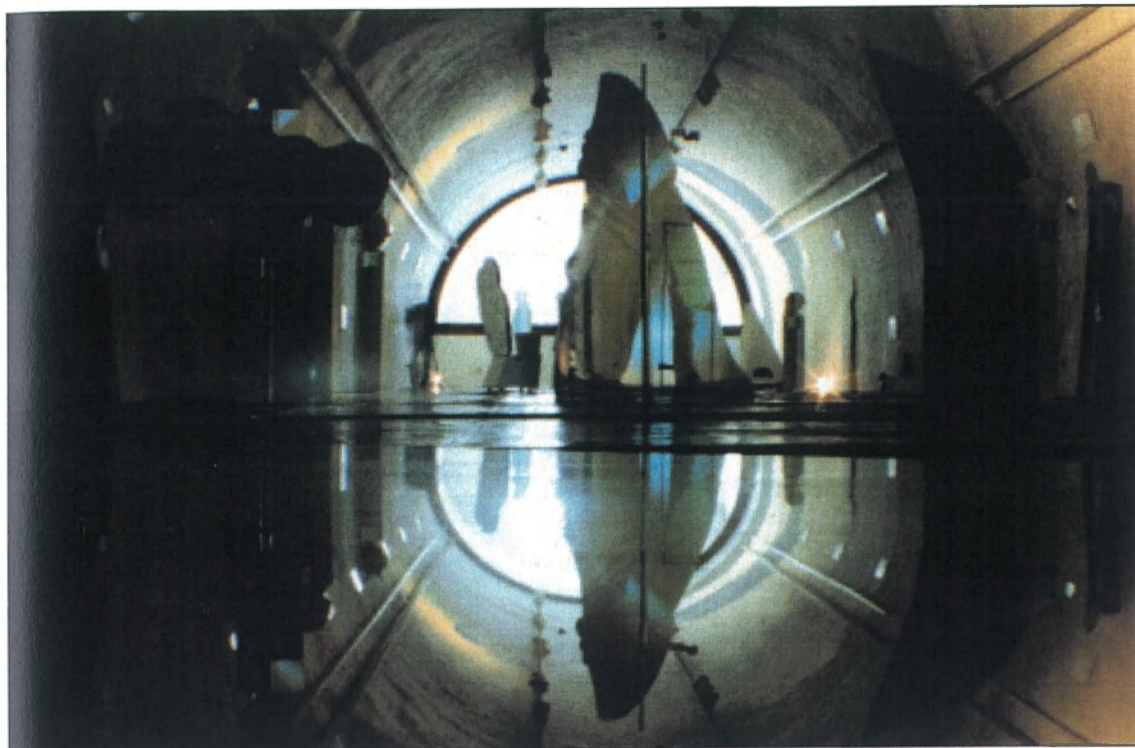
Árnyékkaloda. In View Art. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr,
2000. október – november



Tv-kaloda. 250×180×100 cm. Kalodák. Pécsi Galéria, 1997. január



A tükörszék kalodája őrizőikkel. Műtárgyegyüttes. Balaton kalodája. Balatonalmádi, 1998.



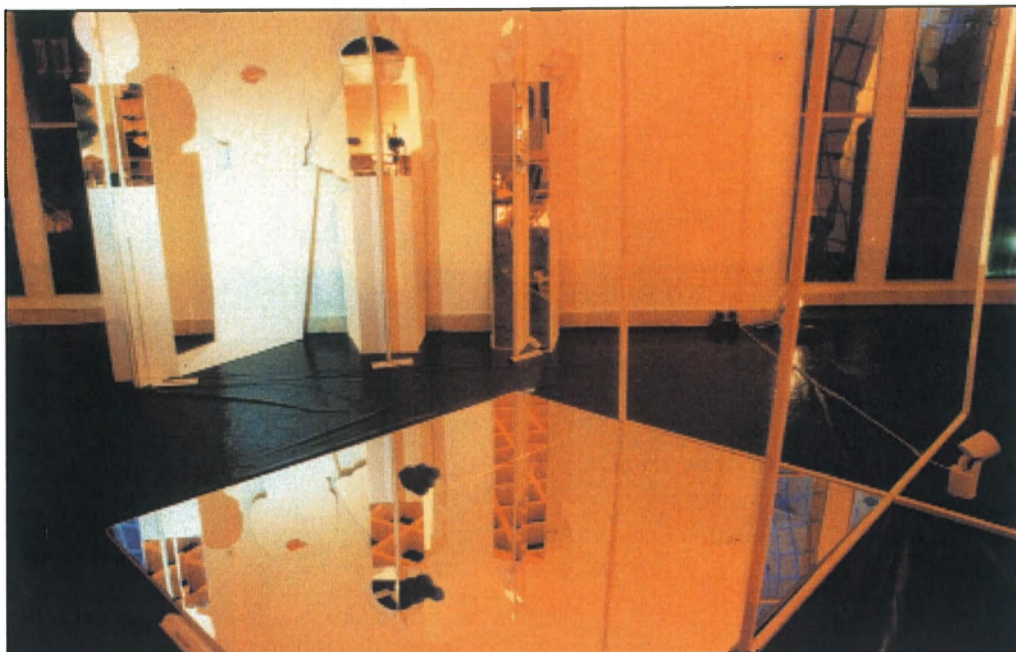
Enteriőrészlet. Kalodák. Pécsi Galéria, 1997. január
Fotó: Lakos István



Enteriőrészlet. Kalodák. Pécsi Galéria, 1997. január
Fotó: Lakos István



Enteriőr részlet. Balaton kalodája. Balatonalmádi, 1998.
Fotó: Lakos István



Kalodák. Művészetek Háza, Szekszárd, 1997. április – május
Fotó: Lakos István



Kalodák. Művészetek Háza, Szekszárd, 1997. április – május
Fotó: Lakos István



Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



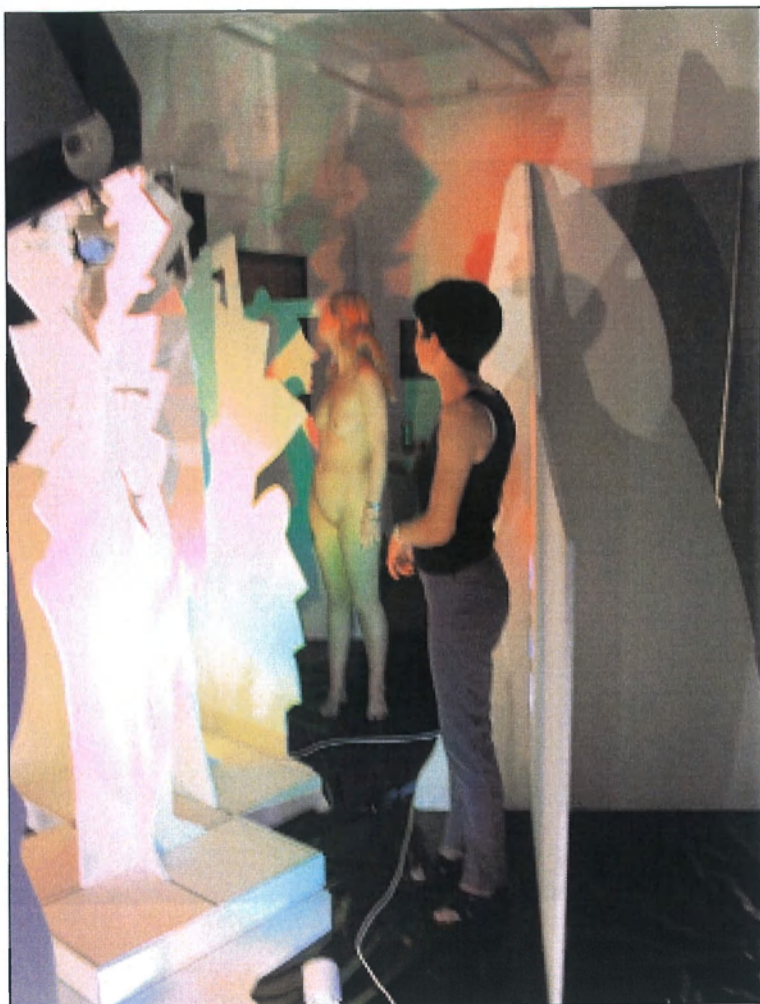
Emberkalodák. Enteriórrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. In View Art. Kaposvár, 2001. Enteriőr a műhelykiállítás rendezése alatt.



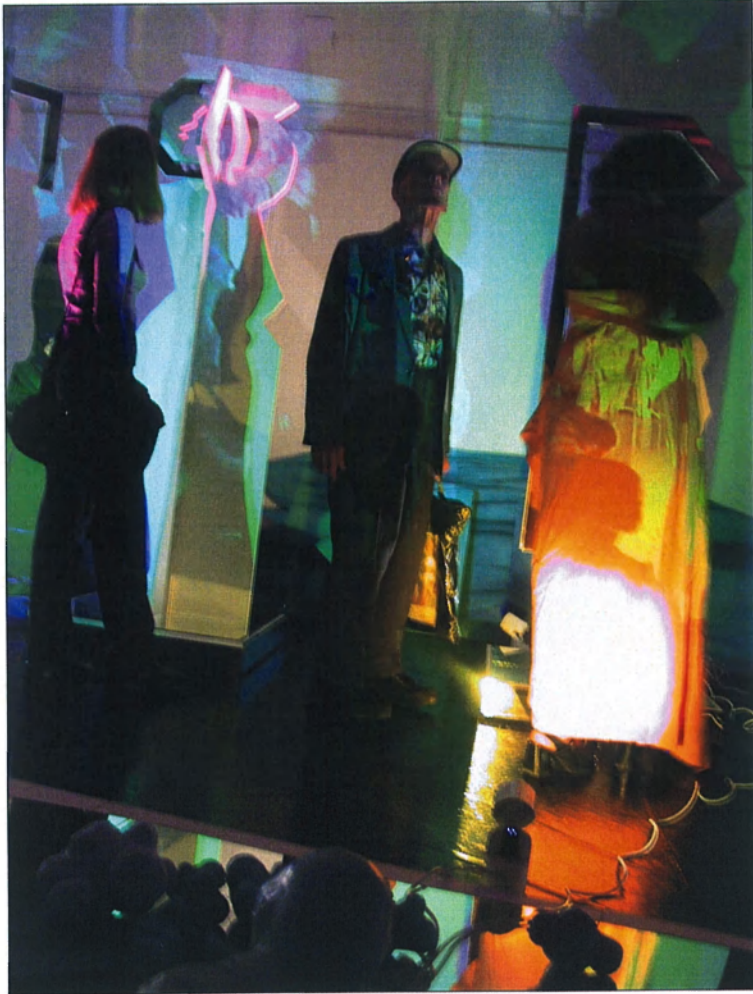
Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőr részlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőr részlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőr részlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. Enteriőrészlet. In View Art. Kaposvár, 2001. Műhelykiállítás.



Emberkalodák. In View Art. Kaposvár, 2001. Enteriőr a műhelykiállítás rendezése alatt.

Milyen családból származol? – kérdezte tőlem Martyn Ferenc egy alkalommal, mikor még csak néhány rajzomat ismerte még ismeretségünk elején. Az általam büszkén vállalt iparoscsalád messze, híres őrásmester apám hallatán pont a művészet fontosságára hívta fel figyelmemet. Ez volt 1965-ben.

Szekeres Emil a Nagykanizsán élő és dolgozó festő barátom még főiskolás koromban úgy fogalmazott egyszer: olyannak kell lennie minden kis részletnek egy képen, mintha a Jóisten csinálta volna.

Munkásságom 1996. eleje óta a kötöttségektől való megszabadulás jegyében telt. A lehatároltság, a megkötöttség, a megbonthatatlan szabályrendszerek mind a gondolkodásomat, mind az alkotótevékenységemet keretek közé szorították. A teljes újraépítkezés munkamódszerét választva a Kilépés a képkeretből performance-ban lebontottam a kereteket, nemcsak tárgyi, hanem lényegi vonatkozásaiban is. Kilépve a kép síkjából a jelenségeket, a történeteket, a tárgyi és természeti, valamint társadalmi környezetet megpróbáltam kötöttségektől, az addig alkalmazott ábrázolási és kifejezési konvenciók beidegződéseitől mentesen szemlélni. A jelenségek, számomra lényegesnek tűnő problémáira akartam figyelni. A szisztematikus szemlélődés közben újra szembesültem létezésünk nembeli kötöttségeivel, a lehetőségeket meg nem élő állapotokból következő problémákkal. Elgondolkodtam ezek vizuális kifejezési lehetőségein, az általános, a szubjektív és a tipikus viszonyának összefüggésein. Annak ellenére az általánosítható problémák, mint meghatározó jelenséghordozók érdekelték, hogy évtizedekkel ezelőtt szembesültem már Herbert Read megállapításával, azzal, hogy a modern művészetet természete és sorsa mindig individualistává teszi. A két dolog természetesen nem zárja ki egymást, hiszen az egyik esetben a képzőművészet életterébe emelhető problémák kiválogatásáról – ami a megítélés természetéből adódóan tartalmaz szubjektív elemeket – a másik esetben a műalkotás természetéről beszélünk. Komoly problémát jelentett számomra alkotói neveltetésemből adódóan a mű, mint tárgy, mint „nemes” anyagban megtestesülő használati érték tisztelete. 1968–72. közötti időszakban készült rajzaim – különösen a 6 B-s grafitporral készült ún. Balaton-grafikáim – felületmegmunkálásai is erről tanúskodnak, az átmenetes, a papír fehérjétől alig érzékelhetően induló szinte a feketéig sötétedő felületeikkel. A Lantos-műhely kiállításán még frissen ragyogtak, de idővel a papír sárgulása megölte őket, pedig a képi értékén túl maga a tett volt akkor is a fő lényegük, a mások előtt is megismételhető hatás vizuális és gondolati ereje, invenciója. Akkor abban a szellemi környezetben szakmai megerősítések mellett sem

ismertem fel a dolog jelentőségét csak hosszú évek múltán válhatott megértett és tudatosan vállalt alkotási lényeggé. A klasszikus technikákkal és pontos technológiai anyagkezelési szabályok betartásával festett képeim a kvázi „örökös” műtárgyak kimondott vagy be sem vallott szándékával készültek. Olajképeimet maratott fémtükrös applikációimat az európai és a tengeren túli képzőművészeti gyakorlat a szakirodalomból is már ismert tanulságai csak három évtized után tudták az anyag és a művesség kötöttségétől megszabadítani. Az anyag minőségi megmunkálásához való ragaszkodás lazulása természetesen a dolgok más síkú megítélésével indult el '96-ban. Körner Éva megjelent publikációjában talán először fogalmazza meg 1969-ben ezzel kapcsolatos gondolatait és magát a jelenséget, az akkori Velencei Biennálén tapasztaltak alapján: „Marisol ellenállhatatlanul vonzódik a nagy korszakok monumentális formázáshoz, mégis feláldozza a maradandóságot művészi problémája követelésére. Romlandó, sérülékeny anyaggal dolgozik akár- csak a New York-i pop-art, mely a művészet és valóság határvonalán egyensúlyoz átlátva a problémát, hogy a jelen amerikai társadalom valóságnyersanyag-tömege nem tűri meg a feldolgozás hagyományos zárt formaképleteit.”⁶⁰

Néray Katalin azt írja Schaár Erzsébet hungarocell és öntött gipsz munkáiról, hogy „valamilyen gyantából vagy poliészterből kiöntve az ipari előállítás tökéletességével találják meg önmagukat”. A megállapítás egyik oka, hogy valószínű nem tekinti ezeket az alkotásokat tisztán pop-art termékeknek, mert a romlandó anyag alkalmazása ellenére tartalmukban az irodalom, formájában az archaikus művészet felől közelít a műhöz az alkotó. Hogy besorolható vagy sem az alkotói szempontból nem lényegi kérdés. Azt viszont lényegesnek ítélem, amire Beke László is utal egy írásában, ezeknek a plastikáknak az igazi létezési eleme a múlandó anyagban van. Én azt gondolom, mihelyt öntött fémbe jelentek meg, szoborrá váltak ezek a tárgyak a fogalom klasszikus értelmében is. Elvesztették a múlandóságból adódó őszinteségüket, lényegüket. Ha el is tér abban a poztól, hogy nem szatírikus, nem humoros nem morbid, nem kommerciális, abban talán mégis azonos, hogy az érzések társadalmi kisemmizettségének a jelképei ezek az alkotások, ahol az érzetem, az „eldobandó áru”, vagy pop-art és annak egy változata, vagy új műfaji kategóriába tarto-

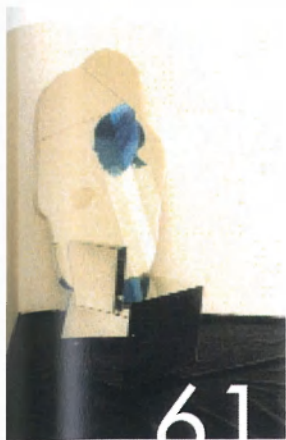
60. Körner Éva: Az ember új képmásai. xxiv. Velencei Biennálé. Képzőművészeti almanach 1. Corvina Budapest 1969. 96. o.

zik. Ezt a következtetést azért ítélem fontosnak, mert a későbbiekben saját műegyütteseim műfaji értelmezése kapcsán is csak a részleges jegyek meglétét van lehetőségem esetenként megállapítani.

A műalkotás anyagi értékállóságának fétis tiszteletéből megszabadulva legalább már az nem nehezítette dolgomat, hogy az ötlet megszületése utáni pillanatban azt mérlegeljem, vajon milyen anyagban öltethet majd testet a maradandóság. Az ún. pótanyagok, kartonlemezek, hullámpapír, olcsó festékek, lécek, hungarocell adtak a kísérletezéshez, annak formai és színépítéséhez alapanyagot. A Vágyakozó⁴¹ című képem vázlatos figura és környezetértelmezése az éppen csak híg fehér festék és az ecset szőrétől cirmos felületű farostlemezre kerülő szerkezeti és árnyékformák a tériségre utaló szerkezeti vonalaival már így készült. Felidézte ez a kép talán az 1970-es előképeket a térkonstrukcióimról²³, és a kettő együtt talán a körbevágott kartonlemezről összeillesztett, papírlemezre rajzolt arcrészleteket eredményezte. Értelmező - vázoló vonalaimon kívül nem kíváncszott semmi ahhoz, hogy alkotásként szemléljem a létrejött tárgyat. Egy-két hónap után az alapötletből építkező variációkból a nagyatádi performance kísérőiként fehérre festett faforgácslapokból keresztalakban összemetszett posztamenseken debütáltak ezek a kartonfejek. Ezzel a tettel befogadtam a „romlandó” anyagot. Ma sem érzem, hogy hányavetinek hatottak volna egyenetlen körbevágásukkal, a posztamensek csiszolatlan élükkel. Arról a felismerésről szóltak, amelyeket hivatottak voltak és tudtak vizuális jelenségükkel képviselni. Ez a tett a létrehozott jelenség és annak datálható időpontja 1996. eleje az a háttér, ami után készült munkáim a műfaji meghatározhatóság, a „kataszterbe vehetőség”, a műfaji megnevezhetőség problémáját is hordozzák. Természetesen a besorolhatósági probléma lényegében nem is létezett számomra, hiszen az eszközök kifejlesztése és a megoldás akkor lehetséges formái kötötték le figyelmemet. Azóta sem foglalkoztam behatóan a kérdéssel, ahhoz azonban szükséges feltárni és megnevezni műegyütteseimnek azonosítható műfaji elemeit, hogy a számon tartott és feltárt kifejezési formák között műfajként is megtalálhassák helyüket.

A xx. század második felére, utolsó harmadára eső, akkor reneszánszukat élő műfajok meghatározó elemeit alkalmazom sajátos programú műegyütteseimben. Így jellemzően a pop-art, a performance, az objekt, az environment, az akció, a happening, az intermediális művészeti kategóriák azonosítható elemeit. Műegyütteseim, a létre-

Azt hiszem a döntés akkor nem lehetett végleges, mert a disszertáció hipotéziséhez írt alkotói programban határozottan hangsúlyoztam, hogy installációs elemeim felületeit vászonnal vonom be. A program műhelykiállításai során ismerem fel véglegesen, hogy a lényeges effektusok működését ezzel a megoldással nem tudom fokozni. Ami ennél fontosabb, hogy nehezen fért össze a tartalom az alkotói szándék megvalósulásának minden néző és minden újabb kiállítási tér örökké változó viszonylatainak szükségességével. A változás fizikai átalakulást és így az elmúlást is magában hordozza.



61



62



63



64

hozott művészeti jelenség egyik műfaji kategória feltételrendszerét sem elégítik ki teljesen, de szinte mindegyikükből taláható azonosítható jelek. Térben létező körbevágott sík lapokból összeállított tárgyaik nem elégítik ki a szobrászat műfaji kereteit. Még akkor is így gondolom, ha művészettörténészek megállapításával esetenként nem egybeeső ez a vélemény. Műegyütteseim egyes darabjai önálló művészeti funkciót is képesek betölteni megfelelő környezetben, de rendszerre szervezve fejtik ki legteljesebben hatásukat az alkotói szándéknak megfelelően. A feladat megoldását, a kategorizálhatóságot, tehát az is nehezíti, hogy a műegyüttesek egyes önálló életre is képes elemei más-más műfaji keretekhez állnak közelebb. Nem teljesen objektumok a műegyüttesekben felhasznált tárgyaik, mert saját konstrukciók, de hétköznapi használati értékkel is rendelkeznek. Azonban ennél több a funkciójuk önmagukban is. Nem csak viszonylataikban és nem a más funkcióba helyezésük adja elsősorban a lényegüket. Ilyen a Tükörszékem⁶¹. Az installáció ismérvei kevesek, hogy besorolható legyen a Felhőkalodám⁶² popos és objekt elemeivel, vagy tárgyaik (Emberkalodák⁶³), akkor sem ha az emberfigurák formai jegyeit viselik magukon, vagy az Ablakkaloda⁶⁴ rajzolt felületű üveglapokból és körbevágott fehérre festett hüvelykujjra emlékeztető formákból összeállított tárgyiasságának minőségét szemléljük. A példák sorát elégséges bizonyítéknak ítélem, hogy a műfaji besorolást illetően csak arra vállalkozhatom, hogy összehasonlító elemzéssel a külföldi és hazai gyakorlatból vett jellemző példákkal – melyek egy-egy műfaj kiemelkedő alkotásait jelentik – összehasonlítva analógiákat és különbözőségeket mutassak ki. Alapvetően azonban az alkotói szándékot és annak megvalósulását tekintem döntőnek művészeti kifejezési formám meghatározásánál.

A romlandó anyagok használatának felvállalása a pop-art irányzat egyik fő jellemzője. Amerikában az 1950-es évektől kezdődően alapvető változások indultak el a társadalmi és gazdasági életben és ennek következtében a politikában is. A hatalmas ütemben gazdagodó fogyasztói társadalom, a fogyasztási cikkek folyamatos újratermelése

61. Tükörszék. 1997. Tükror borítású fém és fakonstrukció 160×88×54 cm

62. Felhőkaloda. 1998. Fehérre festett, körbevágott faforgácslap tükrorbetétek, plasztikus kék műanyag felhők, kék és fehér emberfejű szárnyas figurák, vászonnal bevont olajjal festett körbevágott farostlemez felhő közepén üres arany kerettel. 135×300×245 cm

63. Emberkaloda. 1998. Körbevágott, keresztalakban összecsiszgatott, fehérre festett faforgácslap. 45×50×185 cm

64. Ablakkaloda. 1997. 160×80×140 cm

az eldobható és az eldobandó, az újra kicserélendő, mint fogalmak jól jellemzik ezt a társadalmi állapotváltozást. „Minden abban nyilvánult meg, hogy egyre nagyobb teret nyert az ún. fogyasztói kultúra, melynek egy mondatban kifejezhető lényege: Vegyél, dobd el és vegyél újat!”⁶⁵

Nemcsak a papírkollázs fejek anyagának jellemzője, hanem a farostlemez és a faforgácslapból kivágott formák tulajdonsága is, hogy elhasználódnak. Tovább őrzik csiszolt formáikat újabb felületkezeléssel, tárgyiasságuk esztétikai karaktere tovább él anélkül, hogy az összeállított új bemutatón vizuális hatásaiban lényeges módosulás történne. Azonban nem minden tekintetben időtálló és műtárgyraktárakban tárolható múzeumi tárgyak ezek, a szétszedendő és újra összeállítandó elemrendszerükkel, sérülékenyséjükkel, romlandóságukkal, a színházművészet kellékei, a színpal-installáció díszlettárolási és elhasználódási tulajdonságait viselik inkább magukon. Azok is általában adott színpadra kötött formájú és szerkezetű „kiállítási” térbe készülnek. Módosítással alapvető lényegük megtartásával kerülnek más térbe, más színpadra. A probléma körbejárása szükséges, hiszen konstruált tárgyait háttérelemei a vászonnal bevont, körbevágott formájú felületekre festett motívumaim „képi idézeteim”, például a felhőrészletek sajátja ez. Érvényes továbbá a térbe forduló körbevágott árnyékformákra és a padozatra fekvő – rá is léphetek, el sem tudom kerülni –, fehér, vékony farostlemezéből készült festett árnyékokra mint műtárgyrészletekre is. A performance-ok, environmentek és a happeningek szükségképpen cselekvési folyamatoknak keretet adó környezet elemei, mint annak a művészeti cselekvésnek lényeges tartalmi hordozói és az alkotás jellemző elemei. Ezek installációként határozhatók meg. Robert Rauschenberg munkái, amikor a festményeinek felületei háromdimenziós elemeket is befogadnak és emellett rendelkeznek a klaszszikus értelemben is értékelhető festőiséggel, tulajdonképpen átmenetet jelentenek a pop-art és az environment között. Ezek a Sebők Zoltán által is „kombinált festménynek”, összerakott képnek nevezett alkotások, mint az autonóm művészet termékei és a színházművészet díszlet minősége, mint az alkalmazott művészet termékei, formai és tartalmi értelemben is az installáció, mint művészeti kategória előhírnökei. Azon az úton keresem térben létező alkotásaim helyét a műfaji kategóriák között, ami-

65. L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a xx. század második felében*. Stúdium Kiadó, Nyíregyháza, 1996. 21. o.

lyen értelmezési síkon ezt más esetben Sebők Zoltán is teszi. „Ezek a térbeli alakítás (environment) felé billentik a művet, ugyanakkor még számos festői elem is működésben marad.”⁶⁶ – mondja ezt Rauschenberg fentebb említett munkamódszerére.



67

Abból a szempontból, hogy tárgyak kerülnek a térbe – igaz, hogy tárgyként értelmezem a szétvágott festményeim darabjait⁶⁷ (felhők, körbevágott lemezek és tükörkombinációik)⁶⁸ –, érdemes megvizsgálni, hogy mennyiben elégítik ki ezek az elemek az objekt fogalmát. Tárgyak, de amúgy használati funkcióval nem rendelkezők (semmire nem valók), csak a műben léteznek. Jelenség- és tárgyidézetek. Ilyen értelemben alkalmaztam a győri kiállításon⁶⁹ az értekezéshez végzett kutatómunkám egyik műhelykiállításán a korábbi keretbe zárt képeimet kerettel együtt, illetve az Életutam című kép kivágott darabjait a padozatra téve és a falhoz támasztva új összefüggésbe hozva egyéb festett, installációs elemekkel. Ilyen vonatkozásban tehát tárgynak tekinthetők a fehér színű faforgácslapból foltkarakter hatásokra épülő térkollázs lapportréim és egész alakos figuráim is. Mert igaz, hogy tárgyiasságuk abban az értelemben nem manifesztálódik, mint a Ringlis műegyüttesem⁷ térbeli festett műanyag karnisai, vagy ráncolt masnis kék műanyag függőnyei plasztikus tériségükben, mert azokat teljes azonosságú pop-art elemekként foghatjuk fel, akár csak Read Grooms „Diadalívét”⁴⁴ Chichago városából. Az hogy, a tárgy funkciójából kiemelt, vagy a tárgyat újra alkotva külső képében alkalmazza, vagy hogy a tárgy a jelenség (árnyék vagy felhőárnyék) tárgyi-asított tömegében is megfogható rekonstrukciója ebből a szempontból elhanyagolható, mert tárgyként kerül a műalkotásba más elemek mellé. Ugyanúgy mint Tom Wesselmann Radiátora a festett felület elé⁴⁷ és másként a Chichago plasztikus alakjai és az én kék felhőim, a műanyag függőnyeim. Részben azonosak és részben mások megjelenésükben, szerepükben, és jelentéstartalmukban is.



68

Mindig problémát jelentett számomra a nyomhagyás már mint abban az értelemben, hogy használunk tárgyakat, megfogjuk, dolgozunk vele, nekitámaszkodunk, ráülünk, fekszünk rajta. Az alkalmazás során, a használat közben a tárgyak megkopnak, festett rétegük ösz-

66. Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Orpheus Kiadó 1966. 90–91. o.

67. Életutam. Kivágott képrészlet. 1991–1996. Olaj, farostlemez.

68. Tükrös felhő. 1997. Körbevágott, festett faforgácslap, tükörfelület kollázssal.

69. In View Art. Önálló kiállítás. Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr. 2000. október–november.

szekarcolódik, elvásik. A takaró gyapjúsálai összetömörödnek, tes-tünkhez idomulnak. Megszokjuk egymást, összecsiszolódunk. A tár-gyakon hagyott nyomunkban egy kissé a tárgyban is létezünk és a tárgyak is bennünk. Sok alkotó foglalkozott ezzel a problémával és az ember által széppé elhasznált tárgyat a műalkotás részévé tették, esztétikai minőségűvé emelték. Kollázsolt képeiben például Bálint End-re, vagy más értelemben, de Samu Géza is. A megkonstruált Tükör-székem⁶¹, amely tárgyiasságában is használható (rá lehet ülni, kényel-mes, kerekein ülve is könnyen fordítható) kiállított műtárgyként is használatba vételre ingerli a kiállításlátogatót, akiben az érintkezést, mint megtörténtet a használatba vételre való felhívással, a tárgyban való visszatükröztetésével kívánta megéreztetni. Ez a tárgy is hasz-nálható tárgy, funkcionál, de tükörből van. De kétségtelenül nem ál-landó használatra készített ipari termék. Újabb funkciót kapott még-pedig a használat közben megvalósuló művészeti célú esztétikai funk-ciót. Műtárggyá vált. Erre a célra hozták létre. Készített tárgy, mint Körösényi fából készített fűrőgép imitációja, amely azonban nem ilyen módon működik. Ez a tükörből kreált és nem másolt formával létrehozott, de köznapi értelemben is használható tárgy műalkotás – a néző közreműködésével válik azzá. Talán objekt, mert nem közön-séges használati tárgy, nem szobor, mert használható tárgy. Instal-láció sem az előbbi vonatkozásai okán. Nem más tárgyak meghök-kentő viszonylatában kap új értelmet, mint Marcel Duchamp wc csé-széje és nem ezzel a tulajdonságával nyit meg új asszociációs mező-ket, hanem az ember, mint használatba vevő kell hozzá, hogy a tárgy önmagában is esztétikai vonatkozásúvá átlényegülhessen. A viszony-lagos rokoníthatóság mellett, a besorolhatóság nehézsége nyilvánva-lóbb, ha Joseph Beuys, Szék zsírral⁷⁰, vagy Richard Artschwager High Backed Chair⁷¹ csíkos foteljével összehasonlítva vizsgáljuk a művé-szeti szándék összehasonlíthatóságát és az objekttségét. Annál inkább is fontos az azonosságok és különbözőségek, mint például a haszná-lati érték, mert a happening is előszeretettel alkalmazza az új össze-függésbe való helyezését a tárgyaknak. Így a kiállítási működés köz-beni szerepük vizsgálatánál ezt a lehetőséget is szükséges mérlegelni. A tv-kalodáim antropomorfizált forma- és elemrendű térkonstruk-ciók. Magukban foglalják a technikai berendezéseket (monitor, ka-mera, projekt), így a videoinstalláció kellékei. Közvetített és vetített képeik és mozgókép látványelemeik a videoinstalláció műfaji ke-reteibe tartozik. Tárgyi kontstrukciók érintik az installáció, a szobor

és a mindennapi életben is működtethető funkcionalitásukkal az objekt műfaji kategóriáját.

A tv-kalodáknak nevezett tárgyaik a működő monitoron látható, folyamatos történetet mutató, térben és időben létező képsorokkal, a néző mozgásától változó befolyásoltságú szerkesztettséggel, a dokumentáltság hatását keltik. A felvétel nem kerül rögzítésre, hiszen szerepe, a pillanatnyisága megtörténik, de többször ugyanúgy nem ismétlődhet meg tudatosító szerepkörével létezése véget ér. Művészeti produkcióik térben és időben zajló, a néző cselekvésével is alakított, tárgyi környezetben megvalósuló művészeti alkotások. Ennek szerkesztési része a kamera meghatározott nézőpontjával és nyílásszögével nagyobb téri összefüggésben a cselekményen kívüli nézőpontból a művészeti szándékot kiteljesítő nézőt közreműködése közben, a számára is értékelhető módon megjeleníteni. A felvétellel szinkronban videoprojektor vetíti a látványt részben a berendezett térre, így a nézőkre is. A látvány személyes alakításának tényével a résztvevő így is szem-

70 besül. A video eszköz szerepe tehát nem abban áll akcióikban, hogy a néző a technika csodáját élje meg és a közvetített tartalomtól függetlenül csak erre figyeljen, mert itt a közölt tartalom is érdekli, ugyanis annak ő a főszereplője. A reakciók megfigyelése és elemzése alapján kijelenthető, csak másodlagos számára a technikai élmény. Igaz nagy hatással van rá, hogy egyszerre látja magát a műegyüttesek bizonyos objektjeinek tükörfelületeiben, egy tv-monitoron és a projektor által kivetítetten, a műtárgyfelületek síkjain, de még saját testén is. Marchal MacLuhan elmélete azon a feltevésen alapult, hogy maga a médium az üzenet, vagyis a tömegmédiumok nem annyira tartalmukkal hatnak, hanem elsődleges közleményük maga a médium. Ahogy Sebők Zoltán aposztrofálja, „a médium elsődleges üzenete nem más, mint az a változás, amit a megjelenése okoz részben az emberek közötti viszonyokban, részben az ember és a valóság viszonylatában.”⁷²

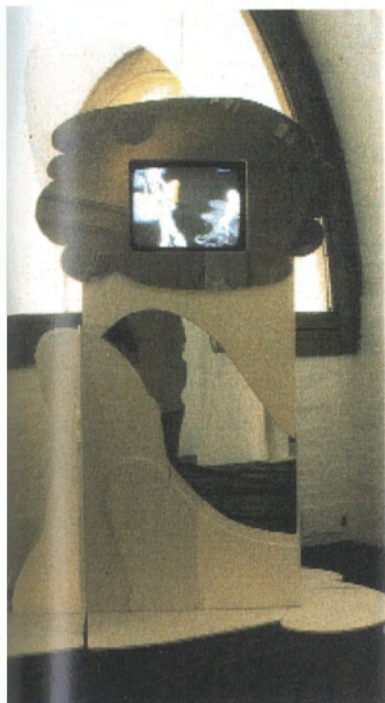
Tehát a művészek érdeklődése a közvetítő, maga a médium vizsgálata, és a médium társadalmi szerepkör jelenségeinek kifejezéseire irányult a 60-as évek közepén. Ezzel tulajdonképpen a konceptuál art törekvései, melyek a művészeti gondolat, ötlet és fogalom fontosságát tartották szem előtt, mint szándék érvényüket veszítették. Az álta-

70. Joseph Beuys: Szék zsírral. 1964.

71. Richard Artschwager: High Backed Chair. Festett fa, műanyag szőr borítás. 1988.
164×78×104 cm

72. Sebők Zoltán: *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*. Orpheus Kiadó 72. o.

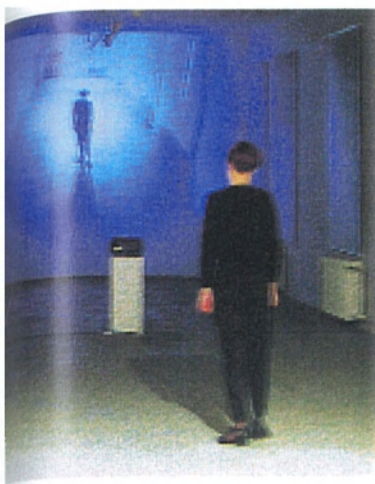
73



lam alkalmazott minőségét tekintve a különbség nyilvánvaló. Műegyütteseimben eszközszerepkört tölt be, fontos az általa közölt tartalma. A képernyőn megjelenő képtartalmak újra kivetülnek a szemlélőre. Azoknak a jelenségeknek a számbavétele, melyet az intermédia, műfaji keretein belül a 60-as évek közepe óta alkotott szükséges megvizsgálni néhány a tv-kalodámat⁷³ érintő vonatkozását. A tv, a monitor alkalmazásának több alkalmazási formája él az alkotói szándékot és az alkalmazott formát illetően is. Lényeges, meghatározó szerepét tekintve az amerikai művészek próbálkozásai a meghatározóak. Az átlagpolgár és az alsó társadalmi réteg számára az ún. amerikai kövérséget eredményező, szinte folyamatos táplálkozás és a tv-csatornák tucatjaiból való választási lehetőség ún. képernyő előtti életformát alakított ki. A tv és a műsor, mint olcsó fogyasztási cikk, a lakás állandó életterének több pontján megtalálható az amerikai tömeglakásban. Azért, hogy minden szükséges cselekvés közben nézhető legyen a 21. század kulturális hulladékaént is felfogható sorozatok cukros családragényei, az akciófilmek és a mindenre rátelepedő reklám. A piacgazdaság alapvető mozgatórugójaként működő eszközrendszer, az emberi életforma degenerálódásának jellemző szimptomáját idézte elő, amelynek ugyan kezdeti, de aggasztó jelei hazánkban is tapasztalathatóak. A művészek ezt a többek között jellemző meghatározó életjelenséget a technika magas szintű lehetőségével, kifinomult ironikus, abszurd, de bizonyos megjelenésükben durva eszközeivel fejezik ki. Ennek példái az utolsó néhány évben például a tv-garden, ahol a kert zöld vegetációja, bokrok, virágok csodálatos természeti szépségű környezetéből a növények alá rejtett monitorok képei irritálják a nézőket. Abszurd megjelenése a tv-ágy, ami monitorokból összeállított fekvő alkalmatosság formájában öltött testet. Hirdeti groteskségével és tragikomédiába illő módon adásaival, hogy már aludni is csak a tv-adás folyamatossága és a készülékek birtoklásának tudatában lehet. Megszületett az embert formázó tv-robot tv-készülékekből összeállított sokféle variációja, a videopiramis, a videopianínó, a videoarbor.

Óriási termeket, csarnokokat rendeztek be az Amerikában élő művészek, melyben mindenhol csak a képernyők látszanak, sugallva az ember kiszolgáltatottságát a technikának és a belőlük áradó manipulatív

73. Tv-kaloda. 1966. Monitor, színes kamera, videomagnó, fehérre festett, körbevágott hüvelykujj formájú síklapokból összeállított tartóforma, tükröfelhő kameranyílással, tükröberakással. 250×150×100 cm



74

információnak. Mindez 1998–2000. között zajló művészeti akciók sorozatát is jelenti. A társadalmi közegünk és hála a viszonylagos szegénységünknek még nincs a konyhapulton és a wc-ben is tv-készülék. Átlagpolgáraink iskolai neveltetésükből adódóan és ez még az új művészeti generációra is jellemző, hogy filozofikus és moralizáló hajlamúak vagyunk, és ez a jó értelemben vett európaiságunkkal jellemezhető. Az emberiség történeti, kulturális értékeinek széleskörű iskolai átszármaztatása, mint egyik erősségünk a következő generációk minőségi nevelésében – hazánkban éppen az amerikai példák alapján lazulóban van. Másrészt kezd elhatalmasodni a piacgazdaság – majd idővel valószínűleg testi jólétet hozó –, mindent átható pénzürlmi rendje. Kevés választ el már bennünket a sajátosan magyar „Coca-Colás és McDonald’s-os” idilltől. Ennek ellenére művészeink még mindig felül tudnak emelkedni műveltségük segítségével, hogy a jelenség problémáiról emelkedett értelmiségi módon szóljanak. Így a médiumok alkalmazása, mint technikai segédeszköz jelenik meg gondolataik művészeti kifejezésében. Igaz, hogy előbbi állításaim helytállósága alapján még nem kell az emberi lét szélsőséges, amúgy „gazdagszegény” amerikai problémáival foglalkozniuk.

Rónai Péter videoinstallációja, működő interaktív kapcsolatteremtő rendszerével rokonítható a Tv-kaloda ideájával. Nála is az ember résztvevő az alkotásban, a róla folyamatosan készülő felvétel kivetített képével találkozik. A tv, a video az alkotás meghatározó elemeként jelenik meg. Töredék, Velencei projekt⁷⁴. A videoinstallációt egyik, de lényegi eszközként alkalmazza. A vetített mélytér érzetét, a vetített felület perspektivikus hatását az előtér felé azonos rendszerben tartva fokozza, felerősíti színes világítási effektusokkal a padozat egy iránypontos centrálperspektivikus hatását. Közben az emberalak padlóra vetülő elnyúló árnyéka, a valóságos és virtuális tér határvonala felé igyekezve az összekapcsolódás lehetőségét, ideáját sugallja. A valahonnan jöttem és találkozhatok magammal lehetősége a virtuális mélytér lehatárolt végességében létezik.

Hasonló moralizáló meggondolásból fakad Rónai Péter másik munkája a Neodiogenetika.⁷⁵ Diogenesz filozófiája európai viszonyítási érték. A művész videoinstallációjában magát a fogalmat helyezi új összefüggésbe azzal, hogy azt a bizonyos hordót helyettesítő valóságos hordót mint pop-elemet gazdagítja az üres hordóba tett tv-ké-

74. Rónai Péter: Velencei projekt. Interaktív videoinstalláció, video-vetítés, ff. televízió, LCD vetítő, 2 ff. videokamera, 2 posztamens.



75

szülékkel. A videoobjekt ugyanis azt a paradoxont mutatja, hogy míg Diogenesz azért vonult el a világtól, és élt a hordójában, mert az akkori fennálló társadalom és az egész műveltség megvetését kívánta kifejezni ezzel, – de így nem tudta átlépni saját árnyékát –, addig Rónai hordója a benne lévő tv-készülékben megjelenő képekkel valószínű hasonló kérdésben készletti állásfoglalásra a nézőt, azonban nem élő ember hanem a tv manipulált képernyőjén keresztül.

Bukta Imre a másik reprezentáns az installációban a paraszti élet hazai, de mondhatjuk, általánosságában az egyediben, a közép-kelet európai paraszti élet jelenségeivel, annak abszurditásaival foglalkozik meglehetősen popos iróniával. (A „szeretettel” fogalom is ide illik, de éppen Schaár Erzsébet pop vagy nem pop már idézett megítélés analógiája kívánczik ide. Pedig ez pop a javából, igaz sajátosan magyar.) A kukoricacsutákból készített házikócskák függesztett sora alatt sorjáznak szigorú, de márka és nagyság, valamint burkolat színeiben is változó formájukkal változatosan a képernyőjükön a fekete-fehér tarka disznóval a tv- készülékek. Ez a felemás hibrid, de valószínű törzskönyvvel nem rendelkező az egyik jelkép, amely így megsokszorozva a képernyőkön, azonos arcát mutatva a médium segítségével a korszerű technika és a csutából készült kis házacskák magyar élet jelképének a furcsa összefüggéseit mutatják. Buktánál is csak eszköz a médium, de fontos része a művészi szándéknak, de a kivitelezés formájának is, az installációnak.⁷⁶

76



A tv-kalodáim videoinstallációs szerepe kombinálódik a tükörfelület felületeinek csak a néző számára létező közvetlen visszatükrözést adó montázsolt virtuális térbe kapcsolásával. A tükörfelület itt, mint installációs elem a monitoron látható történések együtt látható képviszony rendszerében tükrözi vissza a nézőt és reakciót önmaga számára is értékelhetően. Így tehát az élet figyelmét folyamatos vetítéssel lekötő Tv-kaloda, a művészeti tett reklámcélú propagálását végzi összevágva néhány másodpercre felvillanó reklámokkal, filmrészletekkel, hírekkel. Eközben az emberi tevékenységet rögzítő kamera képei videoprojektorral kivetítődnek az installációs térre, így az emberekre is. Így magukon hordozzák a cselekedeteik következményét, így azt kívülről is szemlélhetik. A rávetítettség így azonnal visszahat a látványra a változtatott látványhatással a nézőre, befolyá-

75. Rónai Péter: Neodiogenetika. 1975. Videoobjekt, Hordó, televízió, videomagnó, állókép, szín, hang nélkül.

76. Bukta Imre: Installáció. 1977.

solva annak a művészeti jelenséghez való viszonyulását. Megvalósul tehát a program kifejezési célja. A felmagasodó tv-kalodám monitortartó szerkezete, a hüvelykujj, az emberi tett jelképi letéteményeként stilizált formáiból kialakított, körbevágott, fehérre festett faforgács lapokból áll. A monitor tükörborítású felhőformát idéző befoglaló keretbe került elhelyezésre. A konstrukció az árnyéktestéből a padozaton jelentkező tárgyiasított fehér formáira támaszkodik. A közreműködésével, mint meghatározóval létrehozott élmény, annak kiteljesedése sokkal összetettebb, de sokban hasonló Rónai Péter szándékaihoz.

Műveimben a videoinstalláció mellett diákra rögzített színes felületalakítások folyamatosan vetített képei módosítják az installációs elemek, objektok felületeit, azok jelentéseit új összefüggésbe helyezve. Mozgásérzetet keltő kinetikus hatásaikkal az alakulás, fejlődés, a folyamatos változás ideáját képviselik. Hagyományos festészeti eszközökkel készült felületalakítások diakockákkal vetített felületei ezek nonfiguratív szín- és formaviszonylataik esetenként tassisztikus, konstruktív, lírai absztrakt forma és hangulatértékeikben és léptékükben is változóan alakítják a látványértékeket. A vidám-szomorú, játékos-nyugodt, zaklatott, kiabáló, halk szavú, ünnepi, gyászos hangulatú felületalakításokat különböző korú 12–40 év közötti fiatalokkal és felnőttekkel készítettem. A harmonikus, kontrasztos, arc- és kézrészleteket imitáló rajzolatok saját felületalakítások. Ezeket véletlenszerűen összekeverve minden sorrendiség nélkül a folyamatos vetítést biztosító gép diatárjába helyeztem. A laikus felületalakítások felhasználásához azért folyamodtam, mert az átlagpolgárt, mint nézőt ezen a síkon is szerettem volna bevonni a mindennapiság szintjén készült alkotásaival a művészeti jelenség kiteljesedésébe. Kiegészítő tartalmi közlések és esztétikai effektusok ezek, melyek egyéb beavatkozás nélkül is a főtéma kiteljesedését segítik. A technika közvetítő szerepével ezeket a hatáselemeket a komplex, sajátos ötvözetű intermedialis kategóriába tudom besorolni. A tv-kalodám alkotói szándék vonatkozásában a folyamatos képet hordozóságában eszköz, technikai lehetőségében szükséges médium a projektorral és a kamerával együtt a behatárolt tartalom közléséhez és megjelenítéséhez. Másrészt konstruált objekt is hüvelykujjformák imitációjával tartott testében, melynek arányaiban és tükörfelhő fejében kicsit antropomorfizált formájában tv-fejet hord és információkat közöl vizuális jeleivel képein keresztül. A műegyüttesnek szerves funk-

cióban lévő része, nélküle az alkotói szándék nem érvényesül és azt önmagában sem tudja képviselni.

Az Ember-kalodák műegyütteseimnek fő szervező alakzatai. A műtárgyegységek külön megnevezéssel nem illethető Ember-kalodák, de mégis hordozzák a műegyütteseim adott térre szerkesztett összeállításában a meghatározó fő elemeket. Az emberről szólnak és az emberért. Összemetsződő síklap formáik hordozzák a test-folt és a vonalforma karakterértékű elemeit. Formakövetésükben hol érzékenyek kontúrjaikban a részformák finomságára is, máskor összefoglalóak, tömörítettek akár egy alapformán belül is. Esetenként kiegészítő kísérő formák csatlakoznak hozzájuk, a nyíláshoz az átjárhatósághoz kapcsolódó formaanyagukkal. A testformák lapjai helyenként áttörtek és negatív térnyitásokat mutatnak, vagy az alak egy része eleve negatívjában él. Az elemeik így képesek nyílásaikba fogadni a mögöttet. Felületeik bizonyos, az emberfigura testrészeinek rajzos formáira utaló jegyeket hordoznak. Térben élnek, de önmagukban nem teljeseznek ki önálló értékű plasztikává, szoborrá, de az installációs elemnél többek, mert vizuális jelenségükben nem kiegészítő szerepkörűek.

Az emberformákból származó elem a leegyszerűsített hüvelykujjak léptékeiben óriásira növelt részletei, melyeknek valóban installációs, kiegészítő szerepük van a műegyüttesben fehérre festett felületeikkel és tükörborításaikkal a tér tartalmilag irányított szervezésében vesznek részt.

Hasonló installációs elemek a padozatra fektetett és a különböző dőlésszögű síkokba beállított formára vágott tükörfelületek és a padozatra fektetett fényes fekete fólia. Ez a művészeti élmény terét más szellemi síkra kívánja tenni a hétköznapiakból, a természetes környezetből az esztétika, az épített mesterséges kiállítási tér világába.

A színes fénykévék hatására, több irányból, különböző távolságból és a megvilágítottához képest más-más magasságból és fókuszáltsággal vetik a figurakonstrukciókra színes fényeiket a reflektorok. Az alakok árnyékaikat kölcsönösen egymásra veszik. Az összemetsződő különböző színű fénykévék új színeffektusokat állítanak elő, így különböző vizuális megjelenésű és hatású színes figurák teremthetők. Az installációs felületekre vetített megnövekedett árnyékok felmagasítják monumentalizálják, az alakzatok alapvető karakterét módosítják. A változó fénykévéktől átalakuló árnyékaik az ember változására is utalnak. Padlóra vetülő szűkebb és elnyúló árnyékaikkal a kiállítás-



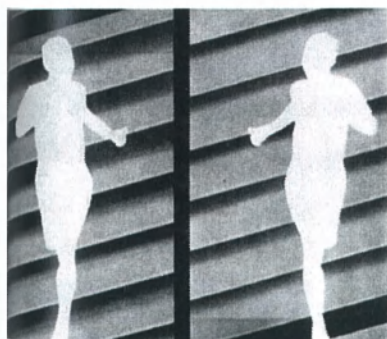
77

látogató vetett árnyékaival találkoznak. Ezek összemetsződnek és árnyékmagjaikban erős kapcsolatokat teremtenek. Ettől módosulnak formáik és színeik is, tehát közös létükben élnek, egymásban is léteznek. Árnyékaik egyes részei vagy az árnyékaikból kiválasztott jellemzők körbevágott fehérre festett farostlemezekben öltének testet. Ezek is újabb árnyékot felfogó felületek, melyeknek tükörapplikációjában visszatükröződik az árnyékot létrehozó és visszatükröződik a néző is. A képek többszörösen visszavetülnek egymásba az emberfigura képletek tükörapplikációinak közreműködésével, vizuálisan is jelentős hatású rendszert működtetve. Ez az erőter alkalmas eszközrendszerével a tartalmi szándékok kifejezésére, annak a nézőben történő változó mélységű, változó szintű felismertetésére.



78

Az emberfigurákra emlékeztető alakzatokat, vagy azok részformáit elvonatkoztatottságukban, általánosítottságukban az utóbbi évtizedben sok kortárs művész alkalmazza. Az ilyen felhasználásoknak a képsíkján megjelenő változataival nem feladatomban foglalkozni, pedig valószínű, hogy a téri formák származása minden bizonnyal a képi síkalakzatokra vezethető vissza. A térbeli emberformájú síklap, mint képzőművészeti kifejezési eszköz egy korai példája a Süllyedő fejek⁷⁷, melyek ezt a technikai elvet követik a földbe süllyedés érzetét keltve. (Ekkor készültek a figurák²³ térkonstrukcióim.)



79

Ilyennek sorolom installációs megoldását József Szajnáknak, amikor is Reminiszcencia⁷⁸ című művén egy Auschwitzban elhunyt szobrásznak állít emléket a pop és az environment eszközeivel.⁷⁸

A rabruhás férfi fényképe számtalan vonalhatású kontúrként ismétlődik meg a kiállítási térben, csak idézve a leegyszerűsített emberforma jelképpel és annak megsokszorozásával az ember emlékét.

A síkon jelentkező analógiák közül Tót Endre Futók című képén⁷⁹ az érzékeny körvonalú emberi forma kontrasztos viszonyba kerül a háttér erőszakos, enyhén diagonális sávjaival. Az emberforma világos foltkarakter felülete síkszerű kontúrjain belül tagolatlan, egyenmő felület. Szinte a kép felületére applikált montázsolt, kollázsolt formáról van szó. Onnan a kép felületéről bármikor kifuthatna, bármikor leemelhető lenne.



80

Deim Pál is 1969-ben, – amikor Tóth Endre Futója a Művészeti almanach lapjain megjelent –, publikált terve az emberfigura feje

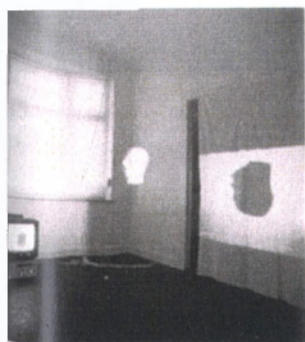
77. Olga Bartosikowa: Süllyedő fejek, 1970.

78. József Szajna: Reminiszcencia, 1969. Velencei Biennálé.

79. Tót Endre: Futók. 1969.



81



81 jelképszerű formáit⁸⁰. mutatja, amelyekről tudjuk, hogy későbbi fejlődésükben plasztikus formákkal egész alakként is térbe kerültek, ki-elégítve a plasztika műfaji elvárásait. Más változataik táblaképi formákban éltek tovább fejlődésük fázisait.

Kortársabb példákat keresve célirányos válogatással az újabb műfaji kereteken belül a fotótechnika segítségével Gémes Péter építkezik negatívok síkfelületre másolásával az emberfigura képi negatívjából építve képfelületeit. Az időbeliség, a mozgás, a térben elmozdulás és különböző cselekvési állapotok összemontázsolása révén létrejött képi valóság formai megoldásaiban rokonítható alkotói elképzeléseimmel. Gémes Péter Műcsarnoki kiállításán bemutatott képei⁸¹. szemléleti és kifejezésbeli sajátosságai részben és nem jelentéstani formai analógiák az emberfigura és egyes testrészeleteinek foltkarakter hatású alkalmazásában öltönek testet. Kísérleteimmel analóg az a jelentés tartalom rész, amely az ember nyomát használja vizuális jelként a fotónegatív alkalmazásával, mint ahogy én azt az ember árnyékával teszem.

Burce Nauman videoinstallációja⁸² a térbe lógatott emberfej imitáció képét kamerával tv-képernyőre viszi folyamatos vetítéssel, de projektorral egy felfogó ernyőre vetítve már a fej fordított képe jelenik meg. Azonos eszközhasználat, az időbeliség és az adott tárgy többféle kapcsolatának együttes kezelése, mely a valóságos tárgy egyéb létformáit is idézi.

A térforma és árnyékainak összefüggéseit, mint a művészeti alkotás lényegi, együvé tartozó elemeit figyelhetjük meg Maurer Dóránál. A kvázi kép formával műve esetében.⁸³

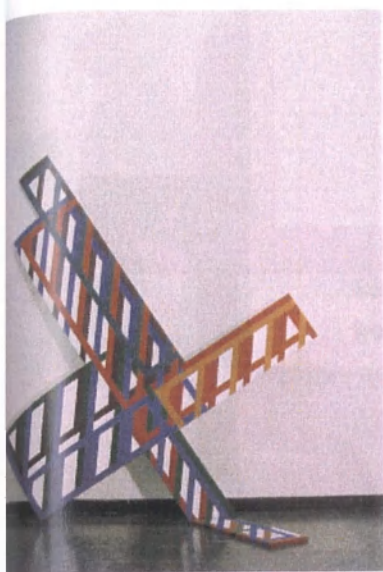
82 Számára is fontos a tárgy valóságos árnyéka, a sötét fényes padozaton enyhén tükröződő és a fal fehérjén az elforgatott tárgy lehetséges árnyékvetését kihasználva egy másik árnyékot is megjelentetve, az alkotás részeként. Így létrejön a Quasi-kép. A valóság és a lehetséges valóság problémája fogalmazódik meg így a műben. A falra festett árnyékból is megszülethet a tárgy, de a tárgy elmozdulásával is létrehozhatja a jelenséget. A kérdés filozófiai lényegét is kifejezi az alkotás vizuális eszközeivel, a mozgás és időbeliség ebben a statikus kinetikusságban is jelen van. Az általam is alkalmazott effektusokkal

80. Deim Pál: Kompozíció murális feladathoz v. 1969. Alumíniumgrafika, 40x50 cm

81. Gémes Péter: Gyűjteményes kiállítás. Műcsarnok 2000. Katalógus, 37., 93., 112. o.

82. Bruce Nauman: „Shadows” Puppet, Pinning Head. 1990. Installáció.

83. Maurer Dóra: Quasi-Bild mit Grundform, 1986-91. Acryll, fa, fal 300x190 cm



83

84



85

86

való azonosság nyilvánvaló, mert a műtárgyrészletek valóságos árnyékvetett felületei a körbevágott és térbe lezajlott más időfázisú mozgás árnyékforma installációkon, de a padozat felületében visszatükröződő effektusában is él akárcsak Maurer Dóránál.

„Shadows”⁸⁴, The Angel of Accord⁸⁵, Shadows⁸⁶ című installációiban a térben összeállított jelképszerű, szimbolikus, vonalas és sávos formákra épült kalligrafikusnak is mondható finom konstrukciója térhálóját, melyek emberfigura képleteket is tartalmaznak reflektorral megvilágítva a színes fényekkel árnyékvetettségében is megjeleníti. Az így előállt sík kép a mű szerves része. Az árnyékon megnagyobodott felületek figurális léptéknövekedése és színbeni módosulása a sárga és kék fények által más jelentéssíkot nyit meg új összefüggéseiben. A hasonlóság abban mutatható ki, hogy árnyékeffektusaim részben ilyen hatásokra is épülnek számomra is fontos lehetőség az árnyékvetett felületek valós térbeli viszonyokat módosító jelensége.

Bukta Imre is él hasonló árnyékeffektusok reflektorokkal létrehozott jelenségeivel. A fekete gumiszalagokból konstruált térbe akasztott nyeregretetős hazai falusi házjelképek⁸⁷ a falra, mint felfogóernyőre vetülnek, az eredeti formát a megválasztott vetítési irányból adódóan fel sem lehet ismerni. A formailag az árnyékvetővel nem vagy csak nehezen azonosítható árnyékok a dolgok megítélésének másfajta aspektusú megítélési lehetőségére is felhívják a figyelmet. A valóság arca megítélésbeli különbözőségtől változhat. Az értelmezés ilyen síkját tehát az árnyékvetés különös felületeinek létrehozásával nyitja meg a néző számára Bukta Imre. Nyilvánvaló az a nagyon hasonló egyes részeiben teljesen azonos szándék a nálam alkalmazott árnyékvetett felületek szerepével, de Didier alkotásaival is.

Az árnyék, mint az alkotás egyik lényege több formailag egyszerűbb tartalmilag alapkategóriák egyszerűségére építetten sok példában elemezhető. Például Sugár János kerek, vastengelyekre felfűzött fatárcsáinak árnyékaiban, vagy Kovács Tibor fehér vászonnal bevont vas csőprofiljaiban. Mindegyiknek az árnyéka az installáció lényegi kifejező eleme. Kovács esetében a falra vetett árnyékok tűnnek vasnehézségű kemény formának sötétségükkel, keménységükkel míg

84. Didier: Shadows, 1985. Figures, lamp, wire, Dimensions, variable, Installation, Paris Biennial

85. Didier: The Angel of Accord, 1986. Cooper feathers projektor, metal base. Dimensions variable installation. Musée de 'Archeologie Marseille

86. Didier: Shadows, 1986.

87. Bukta Imre: Installáció a Velencei Biennálén 1999.



90



88 a vas anyagát könnyedé tevő azt eltakaró vászonborítás meg a vas
anyagát álcázva úgymond a vasat teszi természetből idegen állapotúvá.
Így a létrejövő jelenség az 1999-es produkcióban az értékek könnyen
89 más színben tűnhetnek fel, manipulálhatók. Kovács véleményének
művészeti megfogalmazása a minimal-arthoz hasonló egyszerűségű,
ha a komplex installációkat environment kifejezési kategóriákhoz
hasonlítom. De számomra mégis fontos elem, mert az árnyék formai
és jelentéstartalmi vonatkozásaival, valamint a tárgy megváltoztatott
felületű bemutatásának problémáiban azonosságok mutathatók ki
az általam alkalmazott kifejezési eszközök viszonylatában.

Ezeknél azonban alkotói invenciójuk részbeni hasonlósága alapján
fontosabbnak tűnnek El Kazovszkij installációi,⁸⁸⁻⁹⁰ mert ezekben
a különös látomást idéző, majdnem valóságos élőlények állati, de
kissé antropomorfizált hatású formákban megjelenő fétisfigurák,
majdnem általánosított totemfigurák, tartalmilag is rokonságot mu-
tatnak csőrös madárfejú, az agresszívet, a rosszat képviselő ember-
testű Emberkalodáimmal. Kazovszkij műtárgy-együttesei pedig
esetenként szándékoltnak tűnő árnyékvetettségükkel, sötét színben
fogant árnyéknak látszó műelemeivel együtt hangsúlyos erejűek in-
stallációs megfontolásaikban.

Fehér László képeinek⁹¹ esetenként a kép téri vonatkozású tárgyi-
asságát is magukba fogadó vonalfigurák szintén jelképszerű ábrázolá-
sai az embernek. Statikusságuk ellenére időbeliséget is kifejeznek,
mert a figurák a „jöttek és már el is mentek” érzését keltik az ember-
ben. Az országos szobrászati seregszemlén a Műcsarnokban 2001.
tavaszán kiállított vasból készült, síkban tartott vonalfigurája talán
kevésbé eltalált léptéke, vagy talán a rendezés hibája miatt nem tudta
jól képviselni az alkotói szándékot.

Utolsó példám installációja⁹² mint megoldás alkalmazza Bruce effek-
tusait, de talán a legtöbbet mutató analógia megvalósult alkotásaim-
91 hoz. Óriásira nagyított nyílászor szemű, szájú, fejének áttörtségében
egy nagyméretű férfigura arckép és testrészletei látszanak bizonyos
nézőpontokból. Maga a fej, a festett felületű idézetek és a reflektó-

88. El Kazovszkij: Janus-Sphinx. Részlet az installációból. Műcsarnok, Budapest 1990.

Fa, olaj, karton, vegyes technika. 400×200×200 cm

89. El Kazovszkij: Zwillingsengel. Részlet az installációból. Kiscelli Múzeum 1993.

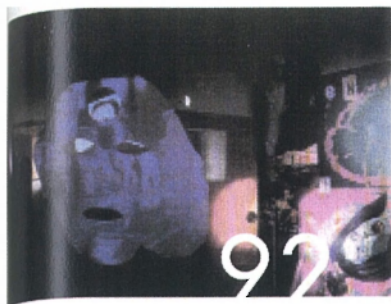
Fa, olaj, műanyag 200×600 cm

90. El Kazovszkij: Kleiner Olymp III. Részlet az installációból. Műcsarnok Budapest 1990.

Fa, olaj, műanyag, vegyes technika. 650×500×400 cm

91. Fehér László: Mann mit Bank. 1997. Olaj, vászon. 200×140 cm

92. Oursler and Kelly: The Poetics Project. 1997.



92

rokkal megvilágított felületek hatása mutat szellemi rokonságelemeket műegyütteseim hatásrendszerével. Oursler and Kelly műve esetében. Műegyütteseimben alkalmazott kifejezési elemek objektiválható jelenségei közül néhányra sikerült megfelelő analógiákat találni a műfajként is megnevezett értékrendeken belül, másokra viszont nem. Adódhat ez abból, hogy szűk vizsgálati keretben végeztem a tájékozódást, de következhet abból is – hiszen ennek sok bizonyítékát felsoroltam –, hogy a jól körülhatárolható és ismérveiben elégségesen feltárt, dokumentált műfaji keretek egyike sem képes teljesen magába fogadni, asszimilálni műegyütteseimet és alkotói szándékaimat minden jellemző elemében. Lehetséges, hogy a vizsgálat tárgyát jelentő műfajok összes jelentős megjelenési formáját ismerő művészettörténeti autentikusság megoldhatná a feladatot. Alkotó művészként, az alkotói szándék ismeretében és efelől megközelítve a problémát a hasonlóságok és különbözőségek, az azonosságok és az eltérések mérlegelése alapján egyértelműen egyetlen műfajba sem tudom alkotásaimat besorolni.

Műegyütteseim elemei, mint vizuális művészeti kifejezési eszközök rendszerszerűen szervezettek, tartalmi és funkcionális koherenciát mutatnak. A művészeti tér létrehozásában az environment térinstallációs elvei szervezik az objektumokat is befogadó installált-konstruált kiállítási teret. Az előre programozott színes fényeffektusok a néző mozgása révén kelnek életre, működésbe hozva a video- és diainstalláció mozgó és állókép anyagát. Ezzel kinetikus hatásokat keltenek, melyeket fokoznak a kollázsolt tükörfelületeken többszörösen egymásba tükröződő történések, melyet a videoprojektor visszavetít a művészeti jelenség egészére.

N. Mészáros Júlia így fogalmaz a jelenségről: „Leitner Sándor a valóság látható és láthatatlan lényegét akarja megfogni álló- és mozgóképek statikus és változó fény-árnyékok, illékony és plasztikus formák, a dolgok világának és töredék-képei értelmének segítségével.

Térinstallációiban a világ minden- képzelt leképezett és valóságos jelensége között azonosság és különbség van, ahol az egymástól való különbözőség és az egymással való hasonlóság az örökké változás, vagy soha meg nem ismétlődés és a mindig ugyanaz, vagyis a különbözőségeken túli hasonlóság metaforája.”

„Alkotásai jelképrendszerekkel benépesített modern labirintusok, amelyek valóságos és irreális térben a látható akár káprázattá is válhat, s amelyekben mi magunk vagyunk a kezdet és a vég, cselekvők

és szemlélődők, avagy kalandorok a dolgok realitása és szellemvilága, a felidézett sorsok és újraélt személyes élmények közepette. Múlt és jelen, képzelet és valóság, idea és látás, kép és tükörkép, fény és árnyék, misztika és racionalitás, individuális és univerzális keveredik előttünk, s nyújt lehetőséget a közöttük való kapcsolatteremtésre, önmagunk és valóságunk, korunk világának jobb megismerésére.”

Sümegi György az alábbiakban sommázza megállapításait: „Leitner In View Artja egy több évtizedes alkotói pálya esszenciális sűrítőműve, műegyüttes-magaslat. Azt is bizonyítja, hogy a hagyományos műfajok alkalmazása során miként önállósulnak és válnak le elemek úgy, hogy azok új elrendeződést, téri indokoltságú konstrukciót, szín-fény-formaképletek egymásba hatoló összefonódását, tükröt és tükrözöttet együttesen-egyidejűleg képesek megidézni.

Leitner performance-on és installációs kísérleteken túl (azok után) a berendezésig, a koherens művészeti tér-berendezésig, az egyéni szcenárium-építésig jutott el. Látvány-térművészet, szcenárium-architektúra - ha és amennyiben e kifejezések jól és pontosan képesek megidézni az egyszeri (győri) látványt a maga bonyolultságában és egyöntetűségében.

Ha a tárgyaknak, valamire emlékeztető idézeteknek értelmezem a régibb, kiállításban fölhasznált festményeit és a plasztikusan-csomósan megjelenített felhőket, akkor bizonyos fajta objekt-használatról, objekt-művészetről is beszélhetünk.

A fény használatának a természetéből, a vetített képek és a megvilágítás változásából egyfajta kinetizmusra gondolhatunk. Míg a tér, a környezet figurákkal történő benépesítés, a térbeli alakítás, a plasztikai elrendezés, az environmenthez, a térinstallációhoz viszi legközelebb Leitner egyéni produkcióját.

Vagyis az egyes jellegzetességeket, a képletszerűen leírható jellemvonásokat sajátosan vegyíti-kontaminálja és összevonja Leitner.”

A formai jegyek alapján a létrehozott jelenségek összetettsége, komplexitása következtében csak a körülírása tehető meg a művészeti jelenségnek a rendelkezésre álló fogalmaink segítségével. Így alkotói szándékom aspektusából az In View Art kifejezést tartom ma is helytállónak a művészeti jelenség megnevezésére, melyet először győri műhelykiállításomon alkalmaztam disszertációm megírására készülő kutató munkám közben. A fogalom ugyanis képviseli alapjelentéseivel és annak jelentésárnyalataival, hogy befogadásról, a látvány befogadásáról van szó. A nyitott műegyüttes befogadja a „társal-

kotó” néző vizuális teremtményeit, mint ahogy néző magába fogadja a művészeti történés képi jelenségeit. A berendezett kiállítástérben szemlélődés közben mozogva találkozik a nyitott műben az élet jelenségeiből adódó problémahelyzeteket képviselő Kalodáim objektjeivel, szoborszerű térkonstrukcióival. A mozgás közbeni árnyékvetéseivel módosítja a statikus árnyékrendszer az emberfigura alakzatok tükörkol-lázsaiban való visszatükrözőedésében szembetalálkozik saját magával is számára eddig ismeretlen vizuális effektusok, formák, képek között. Előrehaladtával egyes műegyüttesek világítási effektusai megszűnnek, árnyékba borulnak, viszont új műegyüttes részletek kelnek életre. A mozgása által létrehozott vizuális szituációk montázsolt rendszerében tükröződéseivel és árnyékaival módosuló vizuális történéseket hoz létre, melyet a videoprojektor visszavetít a berendezett tér egészére, így a nézőre is. Saját testén is felfogja saját művészeti eseményt kiteljesítő létezésének azonnali vizuális jelenségét. Ezzel teljesül ki a művészeti program, mely az alkotó-befogadó néző távozásával, a művészeti tér-ből való kilépésével visszakerül a műegyüttes tetszhalotti állapotába, melyet csak újabb néző megérkezése kelt újra életre, és abban is csak egyszeri megismételhetetlen életet fog élni.

A néző így nemcsak szellemi aktivitásával vesz részt, hanem cselekvő, aktív részvételével, a nyitott mű alakításában. Sok vizuális effektus és montázsolt szituációk hatásán keresztül kap lehetőséget a megtörtént érzésének, a részese voltam a művészeti cselekmény létrehozásának felismerésére.

Következtetésem alapja tehát, hogy a különböző műfaji kategóriákba sorolható alapvetően vizuális hatású művészeti kifejezési eszközöket és a nagyrészt már mások által alkalmazottakat használok újszerű elemekkel gazdagítva, de azok sajátos komplex rendszerként egymást feltételezve sajátos összerendezettségben működnek a néző aktív alkotói és befogadói közreműködésével. Így az általuk létrehívható, művészeti szándék megvalósul és sajátosan újszerű és komplex. Megalapozottnak érzem konklúzióimat, hogy új fogalommal kell jelölnöm a megvalósult alkotói szándékot, annak eredményét, a nyitott művet, műegyüttest és az alkalmazott kifejezési formát, mint műfaji kategóriát együttesen. Az általam választott kifejezés a néző mint befogadó és alkotótárs aktív részvételét a művészeti történet kiteljesedésében tekintetem az egyedi sajátosságok közül meghatározóan, elsődlegesen dominánsnak. Ezt a tényt meghatározó specifikációként értelmezve a művészeti jelenséget In View Art-nak /A befogadás művészeteként nevezem meg.

„Az ember élete során sokféle történés részesévé válik. Személyes részvételét, a »megtörténtet« idővel átértékeli. Szerepét utólag vagy negatívnak, jelentősebbnek, vagy jelentéktelenebbnek ítéli. Több mindent szeretne meg nem történtté tenni, elfelejteni.” „A józan ész, – mondja Gadamer – a common sense, mindenek előtt a helyesről és a helytelenről, az illendőről és a nem illőről alkotott ítéleteiben mutatkozik meg. Aki józanul ítél, az nem egyszerűen azzal a képességgel rendelkezik, hogy a különöst általános szempontok szerint tudja megítélni, hanem tudja, hogy valóságosan miről van szó, azaz helyes, igaz, józan szempontokból nézi a dolgokat. (...) Mindenkinek van elég közös érzéke, azaz ítélőképessége, hogy tanújelét adja a közösségi érzésnek, (...) a helyesről és a helytelenről való ítélésnek (...)”⁹³

A társadalomban élő embertől elvárható lenne és elképzelhetően törekszik is arra, hogy ítéletalkotásai a szubjektívumában való módosulása ellenére reális legyen, de az élet személyes körülményeinek való kiszolgáltatottság mégis csak átírja a valóságot. A tudatában megváltozott tartalmak annak társadalmi kivetülésében is nyomot hagynak alakítva a közösségi tudat és ezzel a változás lehetőségeit befolyásolják. „Azt az emberi személyes és általánosítható problémát szeretném (dominánsan festészeti) képi hatásokra építő eszközökkel kifejezni, ami a felvállalom-nem vállalom fel alapvető konfliktusát jelenti az egyes embernek...” Amikor hipotézisemben megfogalmaztam ezt a problémát, akkor arra vállalkoztam, hogy olyan alkotástani feltárását végzem el a kérdéskörnek vizuális művészeti eszközökkel, ami pozitív képzőművészeti megoldást eredményezhet. Amikor korábbi alkotásaim hatásrendszereinek vizsgálata kapcsán valószínűsítettem, hogy képi hatású anyagában megmunkált tükörelemeket befogadó sík felületek térbeliségére épített festészeti eszközökkel megfestett, vetített színes foltszerű és grafikai, szcenikai effektusokkal a befogadó néző mozgásárnyékaival és visszatükröződő formáival és vetített képekkel olyan komplex kinetikus hatású képzőművészeti hatásrend-

93. Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Gondolat, Budapest 1984. 46. o.

szert hozhatok létre, mely nyitott műként funkcionálva a műalkotás kritériumait kielégíti és a velem megtörtént, részese voltam, fel kell vállalnom felismertetését tudja segíteni érzelmekre gyakorolt hatásával, akkor már birtokomban voltak olyan kifejezési eszközök, amelyeknek nem ismertem azokat a hatásrendszereit, melyek kutatómunkám során új összefüggésbe helyezve és továbbfejlesztve a megoldás lehetőségét adták.

Kutatómunkám során igazolódott, hogy az általam már korábban ismert Rudolf Arnheim felismerésein alapuló a fénnnyel, a mozgásváltozással, az időpillanat és a látványváltozás idődimenziós problémáival alkotó munkám közben alkotói invencióim révén ráérzéssel gazdálkodtam. Többek között ezeknek a meglévő, de ösztönösen alkalmazott kifejezési eszközöknek tudatosabb feltárásával tudtam kialakítani a színes fényekkel és a mozgásérzetet keltő vizuális effektusokkal azt a kifejezőrendszert, amely festészeti érzékenységem kibontakoztatását új eszközökkel hatásos kifejezési rendszerré alakította.

„Vizuálisan emberi lényekkel, épületekkel, vagy fákkal van dolgunk és nem azzal a közeggel, amely képüket létrehozza, ezért még a képzőművészeket is inkább foglalkoztatják a fény teremtményei, mint maga a fény. Különleges kultúráviszonyok között a fény aktív szereplőként lép fel a művészet színterén, de csak a mi korunkról mondható el, hogy olyan művészi kísérleteket produkált, amelyek kizárólag a testetlen fény játékaival foglalkoznak... a sötétséget vagy úgy látjuk, mint a tárgyak lényegéhez tartozó ragyogás kialakulását, vagy mint azt az esetet, amikor a sötét tárgyak fedik el a fényeseket.”⁹⁴

Berendezett kiállítási tereim fény nélküliségét a néző belépése nyitja fényessé a bekapcsolódó reflektorok színes fénykévei által. A fény megteremti konstruált tárgyaimat a sötétségből és elkezd működését a művészeti élmény megteremtésére. Fénykévéim a színes vizuális élmény sokféleségének segítségével nem csak annak az életet jelentő antropomorfizált színbeli gazdagságát adják, hanem a tárgyaimra vetülve látszólagosan átírják azok valós téri testiségét, reális forma- és térképzeteinket meghazudtolva. A fénynek formát teremtő ereje a formaérzetek negligáló hatásában is megmutatkozik. A fény formát értelmező szerepéről kutatásai alapján Arnheim azt írja le, hogy akkor amikor egy kúp, mint geometrikus forma minden oldalról tökéletesen egyenletes erős megvilágítást kap, akkor a kúp csúcsától nézve a fehér

94. Rudolf Arnheim: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája. Gondolat Budapest, 1979. 333-341. o.

színű térbeliség csak egy korongnak látszik, csak szimplifikált példája azoknak az effektusoknak, amelyek bonyolult, áttört konstrukcióim formaanyagának színes fényeffektusokkal történő megvilágításakor létrejön.

„A fiziognómiás észlelés példája, ha egy egyszerű kétdimenziós vonalat, egy színt ... boldognak, szomorúnak, vagy dühösnek ítélünk.”⁹⁵

A kutatók egy része az emberi arccal kapcsolatos tapasztalatokból, az emocionális mimikai megnyilvánulások észleléseiből származtatja a jelenség eredményét. Kutatásaim azt mutatják, hogy különböző korú emberek (14 évtől középkorúig) a különböző tanultsággal és műveltséggel rendelkezők, az egyszerű emberi érzéseket kifejező fogalmak nem ábrázolható rajzi és színbeli megfelelőjeként azonos képi feleleteket adnak. Így a lágyságot hajlásos vonalak, a keménységet és az agresszivitást szögletesen megtört erőteljes kemény vonalak jelzik. Az örömet, a vidámságot, a játékoságot tiszta színezetértékű világos foltocskák és színes vonalak többszínű halmaza adja, míg a szomorúságot, a bánatot, a gyászt, tört és sötétített kevert színek viszonylag monokróm színfoltocskáinak halmazával jelzik. (A kísérlet során készült felületalakítások a műegyütteseimre vetített diaképek egy részének anyagát alkotják.) A tudományos feltártság és empirikus tapasztalataim azt igazolták, hogy a körbevágott, áttört, lágú és agresszív kontúrformákkal jellemezhető síklapformájú konstrukcióim kontúrvonal értékei és a reflektorokkal előállított színes fénykévéim a fehér felületeket modelláló színjelenségei a nézőben is hasonló érzelmi stimuláltságot alakítanak ki, melynek tudatosulása személyes fogékonyság kérdése. Igazolódott tehát, hogy ezekkel az effektusokkal kifejezetten képi hatásokra épülő vizuális hatásrendszerekkel a kiállításlátogató esztétikai élményeiben pozitív értelemben befolyásolható. A tükörfelületek variált kollázsolt alkalmazása felerősítette az eddig elemzett effektusokat, hiszen a jelenség visszatükröződő viszonylatai az érdekesség és a különösség közrejátszásával a hatásrendszereket hatékonyabbá tették. A konstrukcióm fehér felületei minden festészeti felületmunkálás nélkül alkalmassá váltak a színes fénnel képzett effektusaikkal a festészeti hatások alkalmazására és így vállalt programomat módosítva lemondtam a vászonfelületek megfestett alkalmazásáról. Installációs elemeim között viszont más alkotói szándékok elérésére megtartottam a vászonnal bevont és megfestett felületeket, mint a valóság átírt képi idézeteit.

95. Kulcsár Zsuzsanna: Egészségpszichológia. ELTE Eötvös Kiadó, 1998. 172. o.

A program vállalásakor még nem tudtam, hogy korábbi kísérleteimből már hatásos tárgykonstrukcióként alkalmazott Kalodáimat továbbfejlesztve tudom használni és azok hatásos szerves beépítéseivel műegyütteseimben, a nézőben a tudatosulás érzését vizuális eszközökkel tudom fokozni. Így került sor a Tükörhüvelykujj, a Víz és Felhő-Kaloda, az Ablak-kaloda kifejlesztésére. A jól körbehátrólt életproblémák személyes és létfontosságú tartalmainak kifejezése ezekben talán a nem szobor és nem objekt minőségű tárgyakban a nézők koncentrált figyelmét tudja kiváltani. A hatásvizsgálatok műhelykiállításokon szerzett tapasztalatai azt mutatják, hogy a síklapokból összeállított szerkezetekkel és kísérő formáikkal és a színes fénykévék által megteremtett látvánnyal felkészített néző sokkal meditálóbb reagálással közelített Kalodáimhoz, mint mikor azok izolált környezetben kerültek elhelyezésre.

Műhelykiállításaim azt is bebizonyították számomra, hogy kiállítási konstrukcióim alacsonyabb hatásfokkal működnek, ha a kiállítási teret nem teljes egészében installálom a padozatot, a falakat és a mennyezetet is beleértve. Legalkalmasabbnak a kiállítási tér teljes járófelületére terített fényes fekete fólia mutatkozott. A függőleges falak fehér, a színes fénykévék összemetszett formáit jól fogadó felületek, melyek előtt a festett, a tükörborítású installációs elemek és korábbi képeim programszerű szétdarabolásával előállított képi idézetek is megtalálták kiegészítő szerepkörüket.

Korábban alkalmazott videoeffektusaim továbbgondolásával kamerákat és monitorokat állítottam a bejárat és a kimenet megfelelő pontjaira, amelyek vetített képein a néző saját magát cselekvéseiben vizsgálhatta. Ezt segítette az az effektus is, amely a kiállítási térben szakszonként telepített szenzorok segítségével a néző mozgását érzékelve kapcsolta be a fényeket és távozásakor a kiállítási térből való kilépése után másodpercekkel újra elsötétítette a kiállítási tér. A felvállalt és kifejlesztendő eszközrendszerek között nem szerepelt a vizuális eszközökkel történő mozgásérzetek keltése. Mégis szükségét éreztem annak, hogy az élet, mint időben és mozgásban létező jelenséget a kiállítási térben is hangsúlyosan érzékeltessem. Erre eszközként újból a videoinstalláció kínálkozott. A kiállítási tér hatásosan működő részét befogó kamerával, amely a néző mozgását figyelte a jelenséget képernyőn megjelenítve és videoprojektorral a felvett művészeti jelenségre, így a nézőre is rávetítve a diaképek ütemes, konstrukcióim sima felületeire való rávetítése mellett hatásosan tudta működtetni a mozgásér-

zetet keltő vizuális effektusokat. Egy másik eredménye is volt a kinetikus effektusnak, nevezetesen az, hogy a néző testére is rávetülő képek az érintettség érzését erősíthették benne. A korábban is tapasztalt hatásos jelenség, amely a néző aktív, a művészeti élményt kiteljesítő mozgásélményeiből adódott azzal, hogy a fénypázmák kitakarásával és a tárgyakra vetülő árnyékaival mozgás közben tevőlegesen hozzájárult a látvány alakításához a projektor által kivetített jelenség hatásrendszerével totálissá vált. A tv-kalodáim képernyőarcú nézőt fogadó és képeivel befolyásoló, majd elbocsátó bálványai a komplex műegyütteseim mesterséges terekbe kreált épített jelenségével és vizuális hatásrendszereikkel kiteljesítették alkotói programomat. Az eredeti vállalkozáshoz képest bizonyos vonatkozásaiban szűkült anyag és eszközhasználatában az eredeti program, de újszerűen használt eszközrendszerek alkalmazásával viszont hatásosabbá tudott kiteljesedni valóságosan nyitott művé válva.

Eredményesnek ítélem a már mások által alkalmazott más műfaji keretek és kifejezési formák, vizuális effektusok alkalmazását és sajátos hatásrendszerré szervezését műegyütteseim létrehozásában.

Úgy ítélem meg, hogy teremtett tárgyaim forma- és téri rendje és alapvetően képi hatásrendszerei nóvum elemeket mutatnak.

Megnyugvással tölt el, hogy sikeresnek ítélek meg próbálkozásomat a tekintetben is, hogy alapvetően antropoformizált pozitív hatásrendszerű műegyüttes létrehozásának és működtetésének valóra váltásával oldottam meg alkotói programomat.

Alkotói szándékim kiteljesítését eredményesen segítették szerves fejlődést biztosítva köztes műhelykiállításaim.

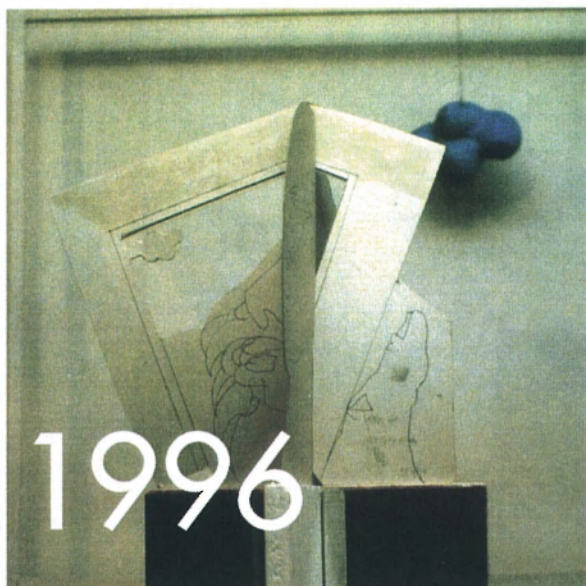
A kialakított műfaji keretek alkalmasak lettek újabb problémák művészeti közvetítésére is.

Meg kell állapítanom azonban, hogy minden tekintetben újat létrehozni vagy csak most a kiválasztott keveseknek lehetősége, vagy majd új eszközök és lehetőségek tudják megnyitni az utat új invenció és tárgyasulások előtt, melyek ma még nem állnak rendelkezésre. Úgy gondolom inkább, napjainkban a létrehozott mű minősége és talán kevésbé nóvum jellege az, amely meghatározza az értéket.

12 Kép Tár 1

1968 és 1996 között készült alkotásaim reprodukciói,
melyeket a tanulmány készítésénél felhasználtam.

1968 1996





24



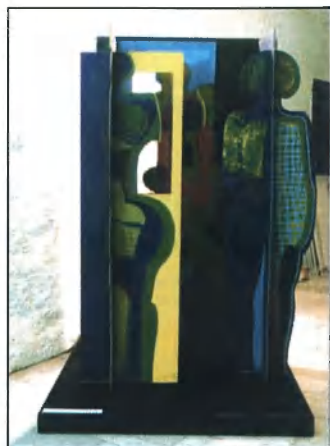
25



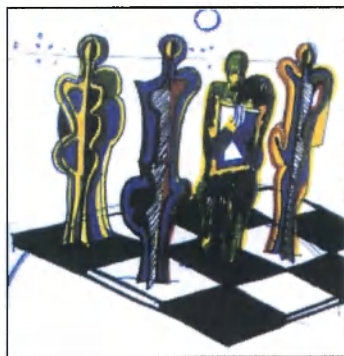
19



17



18



20



21



45



26



23

24 Konstrukció. 1968. Papírkollázs, olaj, ragasztott papír 60×90 cm.

25 Nagy állvány és kép. 1969–70. olaj, farostlemez, 110×120 cm

19 Várakozó, 1970. Olaj, farostlemez, 122,5×106 cm.

17 Figurák, 1970. Térkonstrukció terv. Papír, golyóstoll, színes filctoll, 14×9 cm.

18 Figurák, 1970. Térkonstrukció. Olaj, ragasztott körbevágott farostlemez, 200×60×100 cm.

20 Figurák, 1970. Terv. Papír, golyóstoll, színes filctoll, 12×9 cm.

21 Az ember és árnyéka, 1971. Körbevágott réteges farostlemez applikáció, olaj, 122,5×123,5 cm

45 Alom. 1971. Olaj, farostlemez, maratott fémapplikáció. 122,5×185 cm

26 Bohócok. 1972. olaj, farost 100×110 cm

23 Összeütközés, 1972. Olaj, farostlemez 120×160 cm.



44



27



47



48



49



33



34



29



30



28

- 44 Műterem.
 27 Festőasztal. 1973. olaj, farost 80×80 cm
 47 iv. Károly igazolványa Van Dyck nyomán. 1972. Olaj, farostlemez, fotóemulziós másolat. 30×40 cm
 48 Műteremben. 1975. Olaj, farostlemez. 150×150 cm.
 49 Szüreti bábu. 1975. Olaj, farostlemez. 80×80 cm.
 33 Magyarázat. 1980. olaj, olajkréta, farost 45×55 cm
 34 Értelmes fej. 1980. olaj, olajkréta, farost 45×65 cm
 29 Bartók Béla. A tanító keze. 1981. olaj, olajpasztell, farost 64×104 cm
 30 Kodály Zoltán. 1982. olaj, olajpasztel, farost 85×90 cm
 28 Palettanosztalgia. 1981. olaj, olajkréta, farost 72×113,5 cm



46



31



32



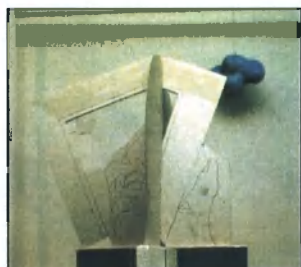
52



36



53



35



37



38

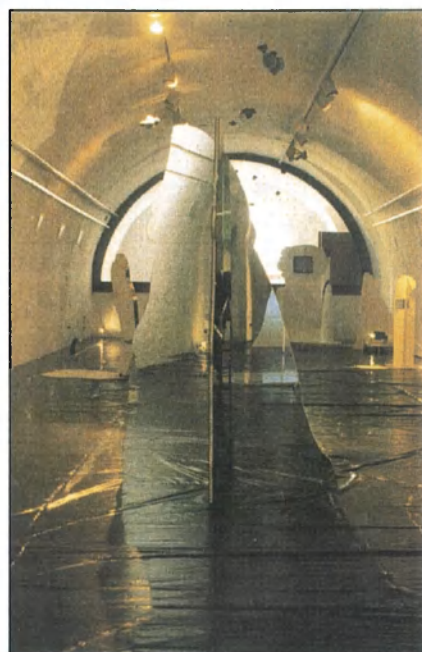
- 46 A festőasztal tizenöt éve. 1981. Olaj, farostlemez, emulziós fotómásolat. 62x96 cm.
 31 Guba Sándor. 1985. olaj, farost 80x120 cm
 32 Kilépés. 1990–91. olaj, farost 90x80 cm
 52 A kézember. 1992. Pannó, olaj, farostlemez. 340x520 cm. csvm Tanítóképző Főiskola Kollégiuma, Kaposvár
 36 Vágyakozó. 1996. olaj, olajpasztel, farost 80x90 cm
 53 Tükröződések. 1994. Üvegbetétes pannó, olaj, vászonnal bevont faforgácslap. 50 m². Közösségi Ház Balatonföldvár.
 35 Ablakaloda. 1996. körbevágott papírkonstrukció, rostiron 40x40 cm
 37 Műtermi vázlat. Áttört figura. Festwett faforgácslap. 2000.
 38 Kék felhő. Kiemelten a kiállítási enteriőrből.



Család-kaloda. Szín-folt Galéria
1996. április
fotó: Ország László



Palettaember
Vaszary Képtár, Kaposvár
1996. április
fotó: Ország László



Enteriőr fotó előtérben
a **Tükör-hüvelykujjal.**
Pécsi Galéria, 1997. január
fotó: Lakos István

TV-kaloda
Pécsi Galéria,
1997. január
fotó: Lakos István



A Balaton kalodája
Siófok, 1996. május
fotó: Ország László



Tükörszék
Fonyód, 1998. március
fotó: Lakos István



Ablak-kaloda – részlet
Pécsi Galéria, 1997. január
fotó: Lakos István





61



62



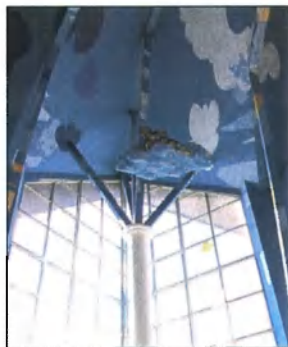
63



64



68



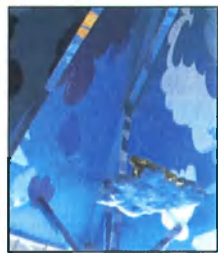
7



7



7



7



7

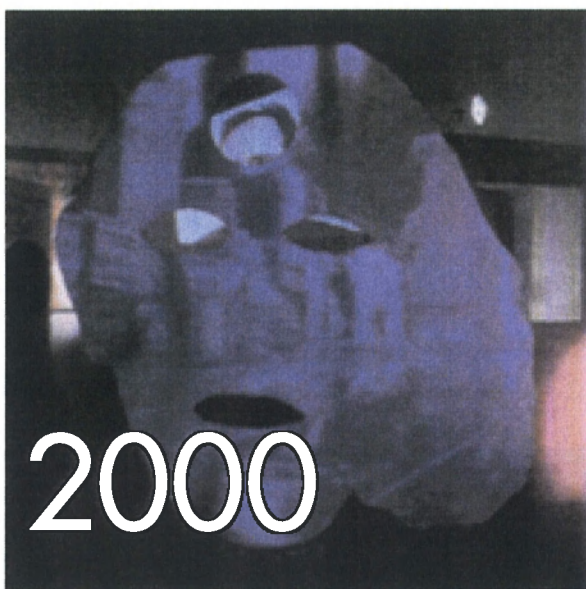


7

61. Tükörszék. 1997. Tükör borítású fém és fakonstrukció 160×88×54 cm
62. Felhőkaloda. 1998. Fehérre festett, körbevágott faforgácslap tükörbetétek, plasztikus kék műanyag felhők, kék és fehér emberfejű szárnyas figurák, vászonnal bevont olajjal festett körbevágott farostlemez felhő közepén üres arany kerettel. 135×300×245 cm
63. Emberkaloda. 1998. Körbevágott, keresztalakban összezsúsztatott, fehérre festett faforgácslap. 45×50×185 cm
64. Ablakkaloda. 1997. 160×80×140 cm
68. Tükrös felhő. 1997. Körbevágott, festett faforgácslap, tükörfelület kollázssal.
7. Ringlis. Panno. Olaj, olajkréta, farostlemez. kb. 135 m². Színes üvegablak. kb. 25 m²
Függesztett térplasztika. 200×70×100 cm. Festett műanyag installáció. kb. 12 m² Széchenyi Ferenc Gimnázium Kollégiuma, Barcs. 1993–95.

A művészettörténeti szakirodalomból
az elemzéseknél felhasznált alkotások reprodukciói

1969 2000





44



47



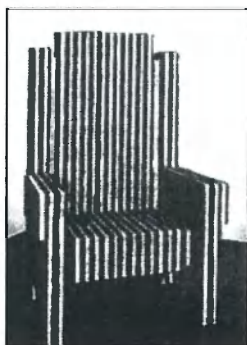
54



58



70



71



75

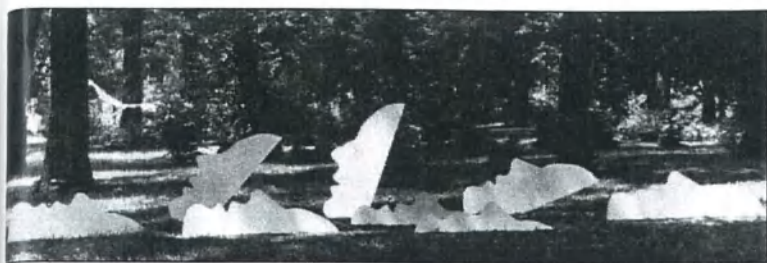


76

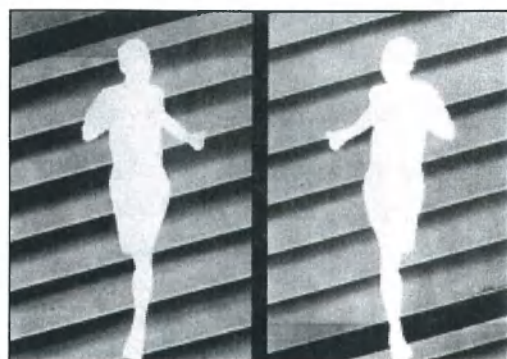


74

44. Read Grooms: *City of Chicago*. 1967. Képzőművészeti almanach 1. Corvina. 1969.
47. Tom Wesselmann: *A nagy amerikai akt*. uo.
54. Georges Braque: *Pobár, kancsó és újság*. 1913–14. Kollázs. Forgács Éva: *Kollázs és montázs*. Műhelytitkok. Corvina Budapest 1976. 11. o.
58. Schaár Erzsébet: *Kirakat előtt*. 1970. Képzőművészeti almanach 3. Corvina Budapest, 1972.
70. Joseph Beuys: *Szék zsírral*. 1964.
71. Richard Artschwager: *High Backed Chair*. Festett fa, műanyag szőr borítás. 1988. 164×78×104 cm
74. Rónai Péter: *Velencei projekt*. Interaktív videoinstalláció, video-vetítés, ff. televízió, LCD vetítő, 2 ff. videokamera, 2 posztamens.
75. Rónai Péter: *Neodiogenetika*. 1975. Videoobjekt, Hordó, televízió, videomagnó, állókép, szín, hang nélkül.
76. Bukta Imre: *Installáció*. 1977.



77



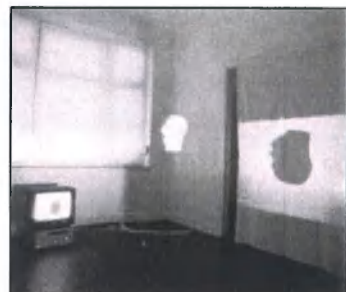
79



78



80



82



81



81



81



83

77. Olga Bartosikowa: Süllyedő fejek, 1970.

78. József Szajna: Reminiszcencia, 1969. Velencei Biennálé.

79. Tót Endre: Futók. 1969.

80. Deim Pál: Kompozíció murális feladathoz v. 1969. Alumíniumgrafika, 40x50 cm

81. Gémes Péter: Gyűjteményes kiállítás. Műcsarnok 2000. Katalógus, 37., 93., 112. o.

82. Bruce Nauman: „Shadows” Puppet, Pinning Head. 1990. Installáció.

83. Maurer Dóra: Quasi-Bild mit Grundform, 1986-91. Acryll, fa, fal 300x190 cm



85



86



90



88



89



91



85. Didier: The Angel of Accord, 1986. Cooper feathers projektor, metal base. Dimensions variable installation. Musée de 'Archeologie Marseille
86. Didier: Shadows, 1986.
87. Bukta Imre: Installáció a Velencei Biennálén 1999.
88. El Kazovszkij: Janus-Sphinx. Részlet az installációból. Múcsarnok, Budapest 1990. Fa, olaj, karton, vegyes technika. 400×200×200 cm
89. El Kazovszkij: Zwillingengel. Részlet az installációból. Kiscelli Múzeum 1993. Fa, olaj, műanyag 200×600 cm
90. El Kazovszkij: Kleiner Olymp III. Részlet az installációból. Múcsarnok Budapest 1990. Fa, olaj, műanyag, vegyes technika. 650×500×400 cm
91. Fehér László: Mann mit Bank. 1997. Olaj, vászon. 200×140 cm
92. Oursler and Kelly: The Poetics Project. 1997.

14 Bibliográfia

- Abakanowicz, Magdalena. Műcsarnok, 1988. január 29 – április 3.
Szerk. Wiesława Bableska – Rolke, Néray Katalin. Budapest :
Műcsarnok, 1988.
- Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.
Gondolat, Budapest. 1979.
- Brassai: Beszélgetések Picassoval. Corvina, Budapest 1981.
- Bruce Nauman : Werke aus belgischen, deutschen und niederländis-
chen Sammlungen. Duisburg : Wilhelm Lehmbruck Museum,
2000
- Forgács Éva: A kollázs és a montázs. 1976. Corvina, Budapest.
- Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer. Egy filozófiai
hermeneutika vázlata. Gondolat, Budapest. 1984.
- Gémes Péter: Gyűjteményes kiállítás. Műcsarnok 2000. Katalógus.
- Hanhardt, John G.: The worlds of Nam June Paik / John G.
Hanhardt. New York : Guggenheim Museum, cop. 2000
- Képzőművészeti almanach 1. 1969. Corvina, Budapest.
- Képzőművészeti almanach 2. 1970. Corvina, Budapest.
- Képzőművészeti almanach 3. 1972. Corvina, Budapest.
- Kulcsár Zsuzsanna: Egészségpszichológia. ELTE Eötvös Kiadó. 1998.
- L. Menyhért László: képzőművészeti irányzatok a xx. század második
felében. Stúdium Kiadó, Nyíregyháza, 1996.
- L'Assunzione della techné : La Biennale di Venezia 1999. Catalogo
a cura di János Sturcz, Anna Bálványos, Gábor Andrási. Budapest,
1999. Kiáll. katalógus: Magyar pavilon, 48. Velencei biennalén
1999.
- Leitner. Katalógus. Kaposvár, 1996.
- Lengyelország : Művészet 1945–1996. Budapest : Műcsarnok ;
Szépművészeti Múzeum ; Kortárs Művészeti Múzeum Ludwig
Múzeum, 1997.
- Metropolis : Internationale Kunstausstellung Berlin 1991. Stuttgart,
Edition Cantz, 1991.

- Németh Ilona: 1+1=3 : Németh Ilona és Rónai Péter kiállítása
= An exhibition of Ilona Németh and Péter Rónai. Budapest,
Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum, 1999.
- Plasztik-kor = Plastic age. Budapest, Budapest Történeti Múzeum,
1999.
- Rush, Michael: New media in late 20th-century art / Michael Rush.
New York, Thames and Hudson, 1999.
- Sebők Zoltán: Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig.
Orpheus Kiadó, 1986.
- Semin, Didier: Christian Boltanski. London, Phaidon, 1997.
- Sept sculpteurs hongrois contemporains. Budapest Műcsarnok, 1997.
- Somogy. Irodalmi és művészeti folyóirat. Berzsenyi Dániel Irodalmi
és Művészeti Társaság. 1998. június.
- Zeitgenössische Kunst aus Ungarn : Malerei Skulptur Installation
Videokunst / Herausg. von Barbara Sietz. München, Matthes &
Seitz, 1999.
- N. Mészáros Júlia múzeumigazgató művészettörténész és Sümegi
György művészettörténész kiállításmegnyitón elhangzott
beszédeiből. Kézirat. 2000.
- Artpool Művészetkutató Intézet web-oldalai. www.artpool.hu
- Műcsarnok web-oldalai. www.mucsarnok.hu
- Hazai és külföldi művészek és múzeumok web-oldalai.

